HOFF

Beiträge zur Geschichte des Freien Rhythmus in der Deutschen Dichtung Goethe, Heine, Mörike, Liliencron und Holz

German

Ph. D.

1908

UNIVERSITY
OF
ILL. LIBRARY

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY

Class 1908 Book H67 Volume

My 08-15M

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

To renew call Telephone Center, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

BUILDING USE ONLY

DEC 7 1980

DEC 7 1980

L161—O-1096

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/betragezurgeschi00hoff

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES FREIEN RHYTHMUS IN DER DEUTSCHEN DICHTUNG. GOETHE, HEINE, MÖRIKE, LILIENCRON UND HOLZ

BY

HANS JACOB HOFF, A.B., 1901

A THESIS

SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

GERMAN

IN THE

GRADUATE SCHOOL

OF THE

UNIVERSITY OF ILLINOIS

JUNE, 1908

UNIVERSITY OF ILLINOIS

May 30 1908

THIS IS TO CERTIFY THAT THE THESIS PREPARED UNDER MY SUPERVISION BY

Hans Jacob Hoff

ENTITLED Beiträge zur Geschichte des Freien Rhythmus in der deutschen Dichtung. Goethe. Heine Mörike, Liliencron und Holz

IS APPROVED BY ME AS FULFILLING THIS PART OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF Doctor of Philosophy

Committee ~~HEAD~~ OF DEPARTMENT OF Modern Languages

H. E. Lessing, Instructor in Charge

Geo. A. Wauger

D. H. Carnahan

Thomas E. Oliver

24008 Binding 1-

1908
H67

Beiträge zur Geschichte des freien Rhythmus in der deutschen Dichtung.

Goethe, Heine, Mörike, Liliencron und Holz.

UIUC

Die vorliegende Arbeit beansprucht nicht eine erschöpfende Abhandlung über den Gegenstand zu sein. Sie macht Anspruch nur auf den Platz eines Beitrages. Dies Gebiet ist lange nicht vollständig erforscht worden. Es ist aber zu hoffen, dass in der Zukunft, mehr als es in der Vergangenheit der Fall gewesen ist, ein Interesse für dieses Studium erstehen wird. Als ein Beitrag zur Forschung auf diesem Gebiete ist vorliegende Arbeit verfasst worden.

Einleitung.

Überblick über die Entwickelung des sogenannten freien Rhythmus in der deutschen Dichtung von Goethe bis Liliencron.

Ein Rückblick auf das zu Ende gegangene neunzehnte Jahrhundert überzeugt den Forscher auf dem Gebiete der Dichtung, dass die Bewegungen, die wirksame und zweckmässige rhythmische Freiheiten bezielten, bedeutsame Fortschritte gemacht haben.

Vor hundert Jahren standen die deutschen Dichter in dieser Hinsicht vor dem Möglichen und Wünschenswerten, heute stehen sie vor der Realität.

Ein bestimmter Impuls gehört doch immer dazu, um aus dem Bereiche des Möglichen und Wünschenswerten in den der Realität zu gelangen. Diese Regung, diesen Impuls wollen wir auf den folgenden Seiten betrachten.

Schon in der letzten Hälfte des[1] achtzehnten Jahrhunderts und während der ersten Hälfte des neunzehnten machten sich unter den deutschen Dichtern Regungen vernehmbar, die für den deutschen Dichtergeist passendere rhythmische Formen, als die jenigen der Römer und Griechen, suchten. Formen, in denen der deutsche Dichter die Schönheit und Natürlichkeit der deutschen Poesie zum wahren Ausdruck bringen konnte, ohne von den Regeln und Satzungen der Antike abhängig zu werden.

Besonders, seitdem Deutschland im Jahre 1871 ein vereinigtes Deutschland wurde, scheint das Gefühl unter den deutschen Dichtern aufzutreten, dass die Art der deutschen Dichtungsform mit deutschen Augen, und das deutsche Wort mit deutschen Ohren verstanden werden müssen.

[1] siehe weiter: Pauls Grundriss d.g. Philologie Band II, seite 102.

Derjenige Dichter, der uns in der Abenddämmerung des achtzehnten und in der Morgendämmerung des neunzehnten Jahrhunderts auch in dieser Beziehung am interessantesten entgegentritt, ist Goethe; und einige Jahrzehnte später, Heinrich Heine.

Andere Dichter der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die in diesem Abschnitte unter Betrachtung gekommen sind, sind Eduard Mörike, Victor von Scheffel, Emanuel Geibel, u. a. m. Auf einige von diesen kommen wir nachher besonders zu sprechen.

In seiner[1] Geschichte der freien Verse in der Deutschen Dichtung: Von Klopstock bis Goethe" hat Adolf Goldbeck-Loewe darauf hin gewiesen, dass Goethe in denen seiner Jugendgedichte, die er in freien Versen dichtete, unter dem Einflusse von Klopstock stand, für dessen in freien Versen verfassten Oden Goethe eine hohe Bewunderung hegte.

Unter diesen Gedichten aus Goethes erster Dichterperiode, wo er, wie Goldbeck-Loewe richtig bemerkt, unter dem Einflusse Klopstocks stand, sind besonders hervorzuziehen die "Drei Oden an meinen Freund Behrisch", aus der Leipzigerzeit 1767 und 1768.

Obschon wir in diesem Zusammenhang Klopstocks Einfluss auf Goethe gar nicht in Zweifel ziehen, ist es doch von Wichtigkeit einen anderen Einfluss, unter dem Goethe stand, nachzuweisen: nämlich den Einfluss von Rousseau.

Gerade um das Jahr 1767 war Goethe ohne jeden Zweifel von rousseauischen Anschaungen stark ergriffen.

Rousseau, dem jeder scheinbare Zwang gehässig war, und dessen Schlagwort"Zurück zur Natur" war, übte auch seinen Einfluss auf den damals jungen Goethe aus.

Dass dies nun wirklich der Fall war, zeigt Goethe be-

[1] Dissertation, Kiel 1891,Seite 62.

sonders in einem französischen Brief an seine Schwester aus Leipzig den 12 Okt. 1767, worin er den folgenden echt rousseauischen Satz schrieb: "plus que les moeurs se raffinent, plus les hommes se depravent." Je mehr sich die Sitten verfeinern um so mehr verschlimmern sich die Menschen.

Es ist nun leicht zu verstehen, dass der geistreiche junge Dichter keinen Zwang auf seinem Geist und Phantasie erdulden möge.

Einen Schritt weiter ging er später, als er unter den Einfluss Herders kam.

Der junge Frankfurter kam, während seiner ganzen Leipzigerzeit in kein befriedigendes Verhältnis weder zu seinen Lehrern noch zu seinen Sächsischen Kameraden. Deswegen vermied er sie; verkehrte viel mit seinem "Freund Behrisch", mit dem er viele glückliche Stunden in "Auerbachs Keller" verbrachte, wo die beiden Freunde rousseauische Anschaungen besprachen und sie mit den bestehenden Satzungen verglichen.

Seinen geistigen Zustand ums Jahr 1767 giebt uns Goethe in diesen Oden an Behrisch zu sehen.

Die letzte und beste mag hier Platz finden:

Sey gefühllos![1]

Ein leicht bewegtes Herz
Ist ein elend gut
Auf der wankelnden Erde.

Behrisch, des Frühlings Lächeln
Erheitre deine Stirne nie
Nie trübt sie dann mit Verdruss
Des Winters stürmischer Ernst.

[1] Der junge Goethe von S. Hirzel. Leip.1867.B.I,S.88.

Lehne dich nie an des Mädchens
Sorgenverwiegende Brust,
Nie auf des Freundes
Elendtragenden Arm.

Schon versammelt,
Von seiner Klippenwarte,
Der Neid auf dich
Den ganzen luchsgleichen Blick;

Dehnt die Klauen
Stürtzt und schlägt
Hinterlistig sie
Dir in die Schultern.

Stark sind die mageren Arme,
Wie Panther-arme;
Er schüttelt dich
Und reisst dich los

Tod ist Trennung,
Dreifacher Tod
Trennung ohne Hoffnung
Wiederzusehen.

Gerne verliessest du
Dieses gehasste Land,
Hielte dich nicht Freundschaft
Mit Blumenfesseln an mir.

Zerreiss sie! Ich klage nicht.
Kein edler Freund

Hält den Mitgefangenen,
Der fliehen kann, zurück.

Der Gedanke
Von des Freundes Freiheit
Ist ihm Freiheit
Im Kerker.

Du gehst, ich bleibe.
Aber schon drehen
Des letzten Jahres Flügelspeichen
Sich um die rauchende Axe.

Ich zähle die Schläge
Des donnernden Rads,
Segne den letzten,
Da springen die Riegel, frei bin ich wie du!

In diesem Gedicht ist nun Goethe über die Schranken des traditionellen Versmasses hinausgetreten, und hat sich in demselben viele rhythmische Abweichungen erlaubt.

Auf den Reim verzichtet er gänzlich. Die kleine Ode besteht, rhythmisch gesprochen, aus einem Gemisch von allerlei rhythmischen Formen.

Es wechseln in einem unregelmässigen Durcheinander Jamben, Trochäen, Daktylen, Anapesten u.s.w. Es sind auch Verse vorhanden, die sich nach keinem bestimmten Versschema skandieren lassen.

Dieser Wechsel geht vor sich nicht allein von Zeile zu Zeile, sondern auch innerhalb individuellen Verse.

Die dritte Strophe kann als rein daktylisch angesehen werden.

Lehne dich nie an des Mädchens
Sorgenverwiegende Brust
Nie auf des Freundes
Elend tragenden Arm.

Als jambisch können folgende Verse betrachtet werden:

Ein leicht bewegtes Herz
Kein edler Freund
Und reiss dich los
Erheitre deine Stirne nie

Wieder andere sind trochäisch:

Dehnt die Klanen
Stürzt und schlägt
Tod ist Trennung
Trennung ohne Hoffnung

Trochäisch mit Auftakt und Alliteration:

Von des freundes freiheit.

Die achte Strophe bietet einen interessanten Wechsel in der Form:

Gerne verliessest du
Dieses gehasste Land
Hielte dich nicht // Freundschaft
Mit Blumenfesseln an mir.

Die erste Zeile ist rein daktylisch. In der zweiten haben wir einen Daktyl und einen Jambus. Die dritte Zeile bietet erstens einen Daktyl mit einem langen Fuss vor der Sinnpause. Darauf folgt ein zweifelhafter Trochäus. Zwischen "nicht" und "Freundschaft" folgen zwei Hebungen auf einander. Der letzte

Vers enthält einen einsilbigen Auftakt, einen Trochäus und einen Daktyl.

Andere Verse sind noch freier:

Der Gedanke
Im Kerker
Du gehst ich bleibe
Aber schon drehn
Nie trübt sie dann mit Verdruss
Er schüttelt dich
Von seiner Klippenwarte.

Also wir haben vor uns eine Zusammenhäufung von vielerlei rhythmischen Arten.

Von diesem Standpunkte aus muss das Gedicht betrachtet werden, und der Rhythmus demgemäss als ein freier Rhythmus angesehen werden. Wir müssen annehmen, dass der Dichter beim Niederschreiben des Gedichtes frei verfahren wollte; und dass er wohl kein bestimmtes rhythmisches Versschema in Betracht nam; sondern die Verse nach seiner Auffassung der natürlichen Akzentuierung seiner Sprache betonen wollte. Er wollte seinem aufgeregten Gedankenfluge freie Zügel geben, und so weit wie möglich über das Schablonenartige hinwegkommen.

Der junge Dichter hatte jedoch schon allzuviel von Opitzens und der Antiken Messungsgesetz in sich aufgenommen, um völlig über das bestehende Versmass hinauszukommen. Es blieb folglich nur ein tastender Versuch, den Goethe aber in seinem langen Dichterleben nie völlig unbeachtet liess.

Einige Jahre später dichtete wieder Goethe in freien Versen, unter dem Einflusse der Griechen, besonders unter dem Einflusse Pindars. Über sein Verhältnis zu Pindar schrieb er aus

Wetzlar an Herder den 11 Juli, 1772:[1] "Seit ich nichts von euch gehört habe, sind die Griechen mein einziges Studium. Zuerst beschränkt' ich mich auf den Homer ein, dann, um den Sokrates, forscht ich Xenophon und Plato.

Da gingen mir die Augen über meine Unwürdigkeit erst auf, gerieth an Teokrit und Anakreon, zuletzt zog mich was an Pindar, wo ich noch hänge. Sonst habe ich gar nichts gethan, und es geht bei mir noch alles entsetzlich durch einander".

Zwar wäre Goethe, nach Goldbeck-Loewes Auffassung durch Herders Einwirkung auf Pindar und Homer aufmerksam gemacht worden. Das auch aus den eben angeführten Zeilen ganz deutlich hervorgeht.

Goldbeck-Loewe schreibt darüber:[2] "Herder, der ja Goethe auf die verschiedenen Arten der Poesie aufmerksam machte, wiess ihn namentlich auf Homer und Pindar hin. Auch dichtete er selbst (Herder) in freien Versen, und es ist anzunehmen, dass bei der engen Beziehung der beiden Dichter Herder auch hierin auf Goethe eingewirkt hat.....Das Vorbild Pindars hatte Klopstock verdrängt."

Ganz sicher kann Pindars und Herders Einfluss auf Goethe nachgewiesen werden; doch wohl ohne den Einfluss Klopstocks zu "verdrängen". Das wäre fast nicht mit Goethes Natur übereinstimmend, dass er dasjenige, was er in sich einmal aufgenommen hatte, wieder aus seiner Künstlerseele "verdrängen" liess.

Eine andere Thatsache muss auch unbedingt in diesem Zusammenhang hinzugefügt werden, die nämlich, dass Herder wohl Goethe auf Homer und Pindar aufmerksam machte; ~~jedoch ganz besonders aufmerksam machte~~; jedoch ganz besonders noch auf das nordische und englische Volkslied mit seinen freien Rhythmen.

[1] Der junge Goethe. Hirzel, S. 307, Band I.
[2] A. a. O. S. 63.

Der Einfluss ist in vielen von Goethes Liedern und Balladen zu spüren, z.B. im König von Thule, Heiderösslein, vor allem aber in seinem Erlkönig.

Darüber schreibt[1] Rudolf Hildebrand: "Der Erlkönig ist ja eine Blüthe auf dem Baume von Herders Volksliedern gewachsen und einem übersetzten[2] dänischen Volksliede dort nachgebildet.

Herder entband sich da von der strengen schulmetrik, durch seine Vorlagen veranlasst, und beide, Herder und Goethe, kamen damit auf den Boden des natürlichen deutschen Rhythmus, wenn auch nicht mit dem Geschulten Bewust sein, das dazu nötig ist."

Wir finden also Goethe in seinen freien Versen unter dem Einflusse besonders von Klopstock, Pindar, Herder und dem Volksliede.

Unter seinen Gedichten pindarschen Einflusses sind besonders zu erwähnen Wanderers Sturmlied aus dem Jahr 1772, Ganymed 1774 und Prometheus 1773.

Einige strophen aus Prometheus sollen hier Platz finden.

In Prometheus haben wir ein gutes Beispiel von dem was wir bei Goethe unter dem Namen, freien Rhythmen verstehen.

Prometheus.

Bedecke deinen Himmel Zeus,
Mit Wolken dunst
Und über, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn;
Must mir meine Erde

[1] Zeitschrift fur den deut. Unterricht Jahrgang III, 1889, S5
[2] "Her Oluf hand rider so vide" L. Grundtvig: Danmarks gamle volkeviser. Kjöbenhavn, 1856 II S. 114.

Doch lassen stehn
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd
Um dessen Gluth
Du mich beneidest.

Wer half mir
Wider der Titanen Übermuth?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?
Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut,
Betragen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben.

Wähntest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,
In Wüsten fliehen,
Weil nicht alle
Blütenträume reiften u. s. w.

Die Rhythmen in dem Prometheus sind nicht viel von den Rhythmen in der vorher erwähnten Ode verschieden.

Allerdings verfährt Goethe in Prometheus mit dem äusseren Strophenbau etwas freier. In den Oden an Behrisch fanden wir in jeder Strophe regelmässig vier Verse. In Prometheus aber bestehen die Strophen aus Versen von ungleicher Anzahl.

Die Länge der einzelnen Zeilen bietet auch eine grössere Variation. Sonst ist auch der Prometheus als ein Versuch zu betrachten. Er ist auch eine Zusammenhäufung von allerlei rhyth-

mischen Formen, in denen wir auch rhythmische Freiheiten nachweisen können. Wir spüren z.B. eine höhere Silbenzahl in der Senkung als zwei:

Sich des Bedrängten zu erbarmen. Strophe 3, Zeile 7.

Musst mir meine Erde Strophe 1, Z. 6.

Zu geniessen und zu freuen sich Strophe 7, Z. 5. u.a.m.

An wenigen Beispielen kann auch Aufeinanderfolge der Hebung nachgewiesen werden:

Und Gebetshauch Strophe 2, Z. 5.

Jambische Verse:

Bedecke deinen Himmel Zeus,

Mit Wolkendunst

An Eichen dich und Bergeshöhn

Daktylen:

Hast du die Schmerzen gelindert

Je des Beladenen?

Hast du die Tränen gestillet

Je des Beängstigten. u.s.w.

Auf den Erlkönig ist schon hingewiesen worden.

In der Entwickelung von Goethes freien Rhythmen ist der Erlkönig von solcher Wichtigkeit, dass wir ihn hier Raum geben wollen:

[1] Erlkönig.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in den Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht,
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.--

Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel'ich mit dir;
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht
Was Erlenkönig mir leise verspricht?
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind.--

Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?--
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau,
Es sheinen die alten Weiden so grau.--

[1] Goethes Gedichte von Hempel. B.II S. 106.

Ich liebe dich mich reizt deine schöne Gestalt,
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.
Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan!

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not,
In seinen Armen das Kind war todt.

In dem Erlkönig, der unter dem direkten Einflusse des Volksliedes gedichtet worden ist, handelt es sich nicht um rhythmische Freiheiten in dem äusseren Strophenbau. Da enthält regelmässig jede Strophe vier Zeilen.

Es handelt sich nur um rhythmische Freiheiten innerhalb der Strophe. Z.B. Synkope der Senkung und Mehrsilbigkeit der Senkung.

Wir führen noch ein Wort von Hermann Paul über den Erlkönig und sein Verhältnis zu dem Volksliede an:[1] „Hierbei (in dem Volksliede) lehnte er (Herder) sich allerdings wohl auch an die freien Rhythmen an, und traf dabei mehr mit Goethe als mit Klopstocks Behandlungsweise zusammen. Herders Volkslieder (1778-9) brachten eine ganze Menge von Stücken in dem volksthümlichen deutschen und englischen Rhythmus.

Schon vorher hatte Goethe sich desselben bemächtigt, und ihm das Bürgerrecht in der Kunstpoesie gewonnen.

Im König von Thule (1774) bildete er zuerst nicht bloss den stil, sondern auch den Rhythmus der englischen Ballade nach.

[1] Pauls Grundriss II. S. 103.

Noch einen Schritt weiter ging er im Erlkönig, in dem er sich auch Synkope der Senkung gestattete. Die Ballade war es zunächst vornehmlich, in welche der volksthümliche Rhythmus Eingang fand.

"Synkope der Senkung."

Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!
Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Meine Mutter hàt manch gülden Gewand.
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?

In den ersten drei Beispielen folgen drei Hebungen unmittelbar auf einander, und in dem vierten und fünften zwei. Das ist schon an sich ein Bruch mit Opitzens taktmässigem Skandieren, wo Hebung und Senkung regelmässig mit einander abwechseln sollen. Das, der alten germanischen Dichtung eigenartige Schönheitsmittel, die Alliteration, hat Goethe in dem Erlkönig auch zu Verwendung gebracht:

Vokalische Alliteration:

Er hält in Armen das ächzende Kind.

Konsonantische Alliteration:

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir.
Manch bunte Blumen sind an dem Strand. u.a.m.

Auch finden wir ein Beispiel wo die Senkung mehr als zwei Silben enthält:

Ich liebe dich//mich reizt deine schöne Gestalt.

Die interessante Frage ist nun, warum sich Goethe überhaupt von den strengen metrischen Formen Opitzschen Geistes abgewandt hat, und freiere Formen gesucht?

Goethe fühlte wie kein anderer, dass der deutschen Sprache Zwang angethan wurde, indem man versuchte sie in das alte, bestehende Versschema einzufügen; und, dass er keinen Versuch unerprobt lassen wollte um zu etwas Besserem zu gelangen.

So viel steht doch bei Goethe fest, dass er mit dem traditionellen Versschema viel Ärger gehabt, und dass er sich mit rhythmischen Fragen viel Mühe gab; und dass er sein Leben lang zu fast keinem befriedigenden konsequenten Resultat in dieser Hinsicht gekommen ist.

Bei dem eben angeführten Prometheus, den er unvollendet liess, giebt er den Grund dafür in folgenden Worten an:

[1] "Es fehlte nicht an Kraft und Lust der Erfindung, aber die Ausführung stockte, weil ich weder in Prosa, noch in Versen eigentlich einen Stil hatte, und bei einer jeden neuen Arbeit, je nachdem der Gegenstand war, immer wieder von vorne tasten und versuchen musste."

Und spät in seinem ziemlich hohen Alter, den 19 März, 1818 schrieb er in einem Brief an Zelter: "Von den hundert Hexametern mag ich eben so wenig wissen, als von den hundert Tagen der letzten Bonapartischen Regierung. Gott behüte mich vor deutscher Rhythmik wie vor französischem Thronwechsel!"

Aus den oben angeführten Zeilen von seiner eigenen Feder können wir ganz gut den Schluss ziehen, dass Goethe der Knechtschaft, in der die deutsche Dichtung besonders seit Opitz stand,

[1] Dichtung und Wahrheit, III, S. 312

[3] Weimare Ausgabe Goethes Werke, B. 29, S. 90

müde war. Rudolf Hildebrand nennt auch die zitierten Zeilen einen der gelehrten Metrik gerichteten "zornigen Absagebrief".[1] "Merkwürdig aber", sagt Hildebrand, "man sieht doch Goethen noch in einem Stande des deutschen Bewusztseins, oder viel mehr Unbewusztseins vor der strengen Herrschermiene der antiken Schulweisheit, wie ungefähr tausend Jahre früher Otfried, den guten deutschen Mönch, wenn er in der lateinischen Widmung seines Dichtwerkes an den Erzbischof Liutbert von Mainz sich ängstlich vor den Gelehrten entschuldigt, dass er es gewagt habe, diese hohen Dinge in der barbarischen deutschen Sprache zu dichten."

Um völlig, deswegen, einen Bruch mit dem Bestehenden zu wagen, bedurfte es in der That, einer ganz anderen Natur als Goethes.

Paul Remer hat im Grossen und Ganzen recht, wenn er schreibt:[2] "Um hier völlig die Schablone zu durchbrechen, bedurfte es erst der revolutionären Rücksichtlosigkeit eines Karakters wie Heine, der vor nichts Respekt hatte, und selbst herrlich nur das anerkannte, was er in sich selber als Gesetz fühlte."

Über Heinrich Heine und seine Dichtung ist nun schrecklich viel und verschieden geschrieben und geurtheilt worden. Was aber über seine "freien Rhythmen" eigentlich gegenständlich geschrieben worden ist bezieht sich nur auf kleinere Erwähnungen hier und da in Biographien, Einleitungen und Anthologien. Also nicht viel. Das beste was wir darüber besitzen, ist das vorher erwähnte Büchlein von Paul Remer und einige sehr gute kritische Bemerkungen von Arno Holz.

Für Paul Remer bedeuten Heines Nordseebilder in metrischer Beziehung sehr viel. Er sieht in ihnen die Rückkehr zu der

[1] Zeitschrift für I. Unterricht, 1889 S.2
[2] Die freien Rhythmen in Heines Nordseebilden S.6.

freien Natürlichkeit des Akzentverses.[1] Er sieht in ihnen einen reinen und unverfälschten[2] Ausdruck des deutschen Rhythmus in seiner frischen, frohen Beweglichkeit; er sieht einen direkten Zusammenhang zwischen dem Volksliede und den Nordseebildern, er bewundert Heines feines historisches Gefühl[3] in Bezug auf "die Hebungzahl vier"; er findet, vor allem aber einen ganz bewussten Übergang von dem Versschema Opitzschen Geistes zu einem der deutscher Sprache natürlichen Rhythmus, der einen "fast endlosen Fromreichtum in sich begreift."

Für Arno Holz bedeuten die Nordseebilder gerade das Gegentheil. Er giebt zu, dass der Rhythmus in ihnen gewiss "frei" ist aber gar nicht "natürlich":[4] "Der geheime Leierkasten, von dem ich behauptete, dass er für feiner Höhrende durch unsere ganze bisherige Lyrik klänge, klingt deutlich auch aus jenen sogenannten ffeien Rhythmen. Sie mögen meinetwegen frei sein, von dem man wünscht dass sies sein sollen; nur nicht von jenem falschen Pathos, das die Worte um ihre ursprünglichen Werte bringt." Und wieder:[5] "Lese ich z.B. bei Heine:[6] 'Glücklich der Mann, der den Hafen erreicht hat und hinter sich liess das Meer und die Stürme', so habe ich die Empfindung, als ob die Steine auf diesem Krüppeldamm auch beliebig anders liegen könnten. Der Rhythmus ist hier bei Licht besehn nichts, weiter als ein Konglomerat metrischen Reminiszenzen. Er hat mit der Sache, die er eigentlich ausdrücken sollte, nichts zu thun. Seine ausschliessliche Sorge, der alles übrige sich unterordnen muss, ist, dass er klingt. Oder, wie ich mir in meiner selbstanzeige gestattet hatte dies energisches auszudrücken,

1 a.a.O. S.5
2 S.7
3 a.a.O. S.16; daselbst S.30
4 Revolution der Lyrik, Berlin 1899 S.28
5 a.a.O. S.44
6 Im Hafen: Heines sämmtliche Werke von Hoffmann und Campe Hamburg 1867. B.15,S.257.

der heimliche Leierkasteten." Das Angegebene mag genügen, um zu zeigen, wie verschieden die Anschaungen über Heines freie Rhythmen sind.

Wir wollen versuchen einen Mittelweg zwischen den beiden Extremen zu finden.

Dass Heine eine Dichternatur war, das zu leugnen, wäre absurd! Wir besitzen auch Ausdrücke Heines gerade aus dieser Ziet, wo die Nordseebilder entstanden, aus welchen es ziemlich klar hervorgeht, dass Heine viel über Rhythmus, und gerade über deutschen Rhythmus nachgedachte. Heine war auch mit dem Wesen der deutschen Sprache zu sehr vertraut, um nicht zu fühlen, dass die Metrik der Antiken ihr gar nicht passte; und dass die alte natürliche deutsche Metrik zu lange in Vergessenheit geblieben war.

Heine ging mit ganz klaren Bewusstsein ans Werk einen entschiedenen Versuch zu machen zu freier Natürlichkeit zurückzutreten.

Goethes
Er war ein Verehrer, und stand unter seinem Einflusse. Er machte im Jahre 1824 im September bei Goethe in Weimar einen Besuch. Was da von den beiden Dichtern besprochen Wurde, wissen wir nicht. So viel wissen wir aber, dass Goethe um diese Zeit, nach einer langen Zwischenperiode, wieder Gedichte in freien Versen dichtete.

Über besondere Aufzeichnungen über Heines Metrik, die sein Freund Eduard Wedekind in seinem Tagebuch nach Gesprächen mit Heine niederlegte, berichtet Wilhelm Bölsche:[1] "Manchmal", sagte da Heine, "auf einem solchen Notiz blättchen vom Sommer 1824 kann man recht gut vorher über die Form nachdenken, weil sie kein blosses Vehikel, sondern ihrerseits auch produktiv sein soll.

[1] Heinrich Heine. Versuch einer esthätisch kritischen Analyse seiner Werke, Berlin 1887, S.100

Worin bei den alten der Eigentliche metrische Witz liegt, das habe ich bis jetzt noch nicht herausbringen können. Die antiken Vermasse sagen mir für die deutsche Sprache gar nicht zu z.B. die Hexameter. Selbst wenn sie ganz richtig und vortrefflich gebaut sind, so dass nichts daran anzusetzen ist, gefallen sie mir doch nicht; nur einige Ausnahmen giebt es, und die sind gerade nicht die besten, z.B. Goethes römische Elegien. Schlegel sagte mir, Goethe habe ihm seine Manuskripte vorgelesen und er (Schlegel) habe ihn auf manchen Verstoss in der Versifikation aufmerksam gemacht; aber Goethe habe dann in der Regel gesagt, er sehe wohl, dass das nicht ganz richtig sei, aber er möge es doch nicht ändern weil es ihm so besser Gefalle, als das Richtigere." Für unseren Fall sind die angeführten Zeilen besonders wertvoll denn sie spiegeln die Stimmung des Dichters die den Nordseebildern voranging.

Heines freien Rhythmen bedeuten gewiss einen Fortschritt. Es kann ja wahr sein, dass die Steine in seinem bau "anders liegen könnten"; dass könnten sie schliesslich bei einem Jeden. Doch muss man daran denken: Heine war wirklich ein Bahnbrecher. Er erinnert in dieser Hinsicht viel an Walt Whitman in der amerikanischen Literatur. Er machte doch einen Versuch. Er hat wohl selber gar keine vollkommenkeit für seine Nordseebilder beansprucht.

Und trotzdem liegen die "Steine" in einigen von diesem Hymnen des Meeres gar nicht so schlecht. Das metrische Verschmilzt oft gut mit dem Inhalte, oder, mit anderen Worten, der Rhythmus und der Inhalt entsprechen einander. Wir erwarten ja auch eine Entwickelung auf dem Gebiete des freien Rhythmus, die nach vollkommenheit hinstrebt.

Der Unterschied zwischen der Auffassung des Begriffes

"freien Rhythmus" bei Goethe und Heine am Anfang des Jahrhunderts und Arno Holz am Ende des Jahrhunderts ist ja sehr wichtig, und soll deswegen eingehender besprochen werden in Zusammenhang mit der Untersuchung über Arno Holzens Verse.

Folgendes Gedicht aus Heines Nordseebildern soll hier angeführt werden:

[1]
Sturm.

Es wütet der Sturm,
Und er peitscht die Wellen,
Und die Well'n, wutschäumend und bäumend,
Thürmen sich auf, und es wogen lebendig
Die weissen Wasserberge,
Und das Schifflein erklimmt sie,
Hastig mühsam,
Und plötzlich stürzt es hinab
Ins schwarze, weitgähnende Fluthabgründe.

O Meer!
Mutter der Schönheit, der Schaum_entstiegenen!
Grossmutter der Liebe! Schone meiner!
Schon flattert, leichen witternd,
Die weisse gespenstische Möve,
Und wetzt an dem Mastbaum den Schnabel,
Und lechzt voll Frassbegier nach den Herzen,
Das vom Ruhm deiner Tochter ertönt,
Und das dein Enkel, der kleine Schalk
Zum Spielzeug erwählt.

[1] A.a.O. S.232.

Vergebens mein Bitten und Flehn!
Mein Rufen verhallt im tosenden Sturm,
Im Schlachtlärm der Winde,
Es braust und pfeift und prasselt und heult,
Wie ein Tollhaus von Tönen!
Und zwischen durch hör' ich vernehmbar
Lockende Harfenlaute,
Sehnsuchtwilden Gesang,
Seelenschmelzend und seelenzerrissend,
Und ich erkenne die Stimme.

Fern am schottischer Felsenküste,
Wo das graue Schlösslein hinausragt
Über die brandende See,
Dort, am hochgewölbten Fenster,
Steht eine schöne, kranke Frau,
Zartdurchsichtig und marmorblass,
Und sie spielt die Harfe und singt,
Und der Wind durchwühlt ihre langen Locken,
Und trägt ihr dunkles Lied
Über das weite, stürmende Meer.

Paul Remer schreibt:[1] "Der Rhythmus der Nordseebilder ist frei; ein feststehendes rhythmisches Schema, das sich auch mir darauf beschränken soll, einen entweder steigenden oder fallenden Gang der Verse vorzuschreiben, ist ihm fremd."

Also haben wir in den Nordseebildern wieder ein Beispiel von dem was wir "freien Rhythmus" nennen.

[1] A. a.O. S.25

Aus der Abwechslung und Zusammenwirken von ungleich betonten Silben und Worten entsteht eine Art vernehmbare Bewegung, die wir Rhythmus nennen. Diese Bewegung kann entweder in einem regelmässigen oder unregelmässigen Lauf fortschreiten. Unregelmässigkeit in der Abwechslung von Hebung und Senkung bedingt unregelmässigkeit in der sogenannten rhythmischen Bewegung.

Diese Thatsachehaben wir auf den vorhergehenden Seiten schon beobachtet.

Die Unregelmässigkeiten gegen das regelmässige Skandierungsgesetz Opitzens und Buchners in den Nordseebildern bezeichnet Remer hauptsächlich als die folgende, die auch ein Rückkehr zu freierer Natürlichkeit bedeuten:

Auf einander folge der Hebungen, Z.B.

Und die well'n wütschäumend und bäumend
Ins schwarze weitgähnende Fluthabgründe
Und der Wind durch wühlt ihre langen Locken

Eine höhere Silbenzahl in der Hebung als zwei:

Glührochte Streifen auf das Wasser.

"Abenddämmerung" Zeile 4.

Und endlich zum Rathe bei der Regierung

"Frieden" Z.55

Und hebt mir auf das Schild.

"Krönung" Z.4 u.a.m.

Die Auftakte:

Und ich kenne die Stimme
Und sie spielt die Horfe und singt
Die weisse gespentische Möve: u.a.m.

Alliteration.

Mutter der Schönheit der Schaum entstiegenen
Wie ein Tollhaus von Tönen
Der Wind durchwühlt ihre langen Locken
Die weissen Wasserberge u.a.m.

Es braucht nicht wieder betont zu werden, dass Heine einen entschiedenen Versuch gemacht hat, zu poetischer Freiheit zu gelangen. Trotzdem, sind Heines freie Rhythmen in Prinzip von den freien Rhythmen von Goethe nicht viel verschieden.

Heine ist auch nachher zu strengerer Beobachtung des Messungsgesetzes zurückgetreten.

Die bedeutendste Neuerung, worin Heine weiter gegangen ist in seinen freien Versen als Goethe, und das für wahr als eine Entlehnung aus der altgermanischen Poesie zu betrachten ist; ist sein häufiger Gebrauch von Alliteration. Man bekommt bei genauer Beobachtung den Eindruck, dass Heine in der Anwendung des Stabreimes wirkliche poetische Schönheit und gesteigerte Sinnwirkung erreicht hat. Man bekommt auch den Eindruck, dass Heine in der Anwendung des Stabreimes durchaus nicht äusserlich und oberflächlich zu Wege geht, wie er oftmals beschuldigt worden ist. Heine hat scheinbar seine Stabreime gefunden, ohne dass er besonders, darnach zu suchen brauchte.

Ausserdem, dürfen wir ehrlich sagen, dass Heines "Nordsee" auch eine "Sammlung" von allerlei rhythmische Formen ist. Das giebt auch Remer zu:

[1] "Man überschaue die freien Rhythmen in Heines Dichtung, dieses bunte Durcheinander aller erdenklichen Metren".

[1] A. a. O. S.31

Zwischen dem Jahre 1826, im welchem Jahre der letzte Zyklus von Heines Nordseebildern gedichtet wurde und Detlev v. Liliencron liegt eine lange Reihe von Jahren. Diese Zeit, bis über 1848 hinaus ist in Deutschland eine politisch unruhige, wo die Gemüter mit dem Zustand der Dinge unzufrieden sind. Dieser hin und her wogende Zustand lässt sich auch in der deutschen Lyrik dieser Zeit mehr oder weniger spüren. Die Dichter werden auch von der politischen Strömung gegriffen und in den Strudel der Freiheits Kämpfe mitgezogen und das wahre Interesse für dichterische Vollkommenheit und Schönheit wird in den Hintergrund gesetzt; und die allgemeinen Fragen des Tages nehmen die Geisteskräfte der Dichter in Auspruch.

Gerade in diesem Zeitraume tritt uns ein Dichter entgegen, der eine hohe Verehrung verdient, Eduard Mörike. Dieser Klassiker ist leider in unserem Lande noch wenig bekannt geworden, und geniesst lange nicht die Verehrung, die ihm, dem echt lyrischen Dichter, gebührt.

Mörikes Beziehungen zu den politischen Bewegungen seiner Zeit, und, in Zusammenhang damit, sein Verdienst bezüglich"freien Rhythmus", verdienen eine Erwahnung.

Erstens: politisch errinnert er viel an Goethe. Wie sich Goethe zu der französischen Revolution verhielt, verhielt sich Mörike zu den politischen Bewegungen seiner Zeit. Nicht dass er kein Deutscher und Patriot war, aber ihm war die Dichtkunst ein Heiligtum, von hunderten von echten Perlen gefüllt, die er von keinen politischen Dünsten angehaucht haben wollte. Mörike ist der echte, formvollendete Lyriker.

Er hat zwar nicht viel geschrieben, aber was er ge-

schrieben hat kommt der Vollkommenheit nahe. In der Zeit schwerer Regellossigkeit hielt er streng an der Form fest.

Metrisch sind bei Mörike die klassischen Versschemen beinahe ein Theil seines inneren Wesens geworden. Er hat sie gründlich studiert und gefasst. Und wenn es je möglich gewesen wäre, lyrische Gedichte in deutscher Sprache mit antikem Versmasse zu schreiben, ohne der Sprache Zwang anzuthun, konnte man das bei Mörike erwarten.

Er hat auch das Vollkommenste geleistet in dieser Hinsicht, was je geleistet worden ist; ja mehr als Goethe selbst. Der Karakter seines Rhythmus strebt vor allem nach Anschaulichkeit.

Trotzdem aber, dass er rhythmisch mit dem Klassischen innig vertraut war, und solche Macht über die deutsche Sprache besass, dass er die nach Herzenslust handhaben konnte, ohne ihr Gewalt anzuthun, geht es doch deutlich hervor, dass ihm auch dass fortwährende Dichten in strengen Trochäen, Jamben u.s.w. ein Unding war. Und er suchte wie Goethe und Heine nach Grösserer Freiheit und Natürlichkeit.

Seine besonderen Vorbilder waren die Griechen[1] Theokrit, Anakreon neben Horaz und dem Volksliede. Den Dichtungen Theokrits und Anakreons war er so nahe getreten, dass er sie übersetzte. Um den Gedanken inhalt wiedergeben zu können, musste er sie ja in freien Versen übersetzen. Nach diesem Vorbilde aberverfasste er andere Gedichte in freien Versen. Es mag hier als ein Beispeil das Lied

[2]An eine Äolsharfe angeführt werden :

Angelehnt an die Efeuwand

[1]Wie hoch er Theokrit schätzte zeigt sein Lied "Theokrit" S.102 in Gedichten von E. M. Leipzig 1905.
[2]Gedichte v. Eduard Mörike Leipzig 1905 S. 39

Dieser alten Terrasse,
Du, einer luftgebornen Muse
Geheimnisvolles Saitenspiel,
Fang an,
Fange wieder an
Deine melodische Klage!

Ihr kommet, Winde, fern herüber,
Ach von des Knaben,
Der mir so lieb war,
Frisch grünendem Hügel.
Und Frühlingsblüten unterwegs streifend,
Übersättigt mit wohlgerüchen,
Wie süss bedrängt ihr dies Herz!
Und säuselt her in die Saiten,
Angezogen von wohllautender Wehmut,
Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,
Und hinsterbend wieder.

Aber auf einmal,
Wie der Wind heftiger herstösst,
Ein holder Schrei der Harfe
Wiederhallt, mir zu süssem Erschrecken,
Meiner Seele plötzliche Regung:
Und hier--die volle Rose streut, geschüttelt,
All ihre Blätter vor meine Füsse!

Den frischen Herzschlägen des Volkliedes hat Mörike tiefer belauscht als irgend ein anderer deutscher Dichter. Bei Goethe finden wir nicht den heimatlichen süssen Hauch, bei Heine

geht das echt naive des Volksliedes verloren; bei Mörike finden wer beides.. Um zu zeigen welchen Einfluss das Volkslied auf Mörike metrisch ausgeübt hat führen wir ein Beispiel an. Was in dieser Beziehung bei Goethe bemerkt wurde gilt auch bei Mörike.

[1] Schön-Rohtraut.

Wie heisst König Ringangs Töchterlein?
Rohtraut, Schön-Rohtraut.
Was tut sie denn den ganzen Tag,
Da sie wohl nicht spinnen und nähen mag?
Tut fischen und jagen.
O, dass ich doch ihr Jager wär'!
Fischen und Jagen freute mich sehr.
--Schweig stille, mein Herze!

Und über eine kleine weil',
Rohtraut, Schön-Rohtraut,
So dient der Knab' auf Ringangs Schloss
In Jägertracht und hat ein Ross,
Mit Rohtraut zu Jagen.
O, dass ich doch ein Königsohn wär'!
Rohtraut, Schön-Rohtraut lieb' ich so sehr.
--Schweig stille, mein Herze.

Einsmals sie ruhten am Eichenbaum,
Da lacht Schön-Rohtraut:
Was siehet mich an so wunniglich?
Wenn du das Herz hast, küsse mich!
Ach! erschrak der Knabe!
Doch denket er: mir ist's vergunnt,

[1] A.a.o.S.58

Und küsst Schön-Rohtraut auf den Mund.
--Schweig stille, mein Herze!

Darauf sie ritten schweigend heim,
Rohtraut, Schön-Rohtraut;
Es jauchzet der Knab' in seinem Sinn:
Und würd'st du heute Kaiserin,
Mich sollt's nicht kränken:
Ihr tausend Blätter im Walde wisst,
Ich hab' Schön-Rohtrauts Mund geküsst!
--Schweig stille, mein Herze!

Die Anzahl der Gedichte, die Mörike in freien Verse geschrieben hat ist keine grosse. Es darf auf folgende aufmerksam gemacht werden: "Das verlorene Mägdlein"und"Agnes."

Wir sind am Schlusse dieses Abschnittes angelangt. Es ist dargestellt worden, wie Goethe, Heine und Mörike sich bemüht haben für die deutsche Poesie eine freiere rhythmische Form zu finden, und dass diese Dichter mit diesem Ziel im Auge, gewirkt haben, und uns, ihrer Absicht gemäss, Gedichte solcher Art überliefert haben. Goethe, Heine und Mörike sind zwar nicht die einzigen, die in dieser Richtung thätig gewesen sind, wir betrachten sie aber als die wichtigsten.

Es besteht aber eine bedeutende Verschiedenheit in der Auffassung des Begriffes "freien Rhythmus". Für diesen Ausdruck ist noch nicht eine bestimmte Definition aufgestellt worden. Wie wir ihn gewöhnlich auffassen ist der sogenannte freie Rhythmus derjenige Rhythmus, der sich um das Gerüste der scharf abgemessenen Verstakte nicht bekümmert, sondern der da frei von Hebung

zu Hebung hinschaukelt, mit einer grösseren oder geringeren Anzahl von Silben in der Senkung, oder mit gar keiner Senkung.

In dieser Hinsicht ist der Rhythmus in der altnordischen, altdeutschen und altenglischen Kunstdichtung als ein freier Rhythmus zu betrachten. Zu diesem Rhythmus sind auch Goethe, Heine, Mörike u. a. angelangt.

Was ist aber das Wesen dieses Rhythmus, und lässt er denn nichts zu wünschen übrig? Diese wichtige Frage hat der Hauptvertreter der naturalistischen Bewegung in Deutschland, Arno Holz, zu gründlicher Behandlung aufgenommen. Wir werden in dieser Arbeit darauf eingehend zu sprechen kommen in dem Abschnitte über Arno Holz. Es genügt gegenwärtig zu sagen, dass Arno Holz mit dem sogenannten freien Rhythmus nicht zufrieden ist, sondern er will[1] "eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch Das bebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt." Er nennt diesen Rhythmus den "notwendigen" oder den "natürlichen" Rhythmus.

Aber schon vor Arno Holz hatte Detlev v. Liliencron Gedichte geschrieben in denen sich der neue Inhalt in eine neue Form gekleidet hatte; oder, der notwendige Rhythmus hatte begonnen sich eine neue Bahn zu brechen. Die naturalistische Bewegung in Deutschland machte mit der Erscheinung von Liliencron "Adjutantenritten" im Jahre 1883 einen bedeutenden Aufschwung.

Die jungen Dichter, die zu Anfang der achtziger Jahre mutig und kraftig die deutsche Poesie aus ihren damaligen Schwächen aufzurütteln, und ihr Geist, Jugendfrische und Lebens-

[1] Revolution der Lyrik, Berlin 1899.

freude geben wollten, fanden in Liliencron ihren Helden.

Über die "Adjutantenritte" schreibt Hans Bethge:[1] "Ihre Frische steht wie ein blauäugiger Wächter vor unserer heutigen lyrischen Dichtung da. Die Verse dieses Buches wurden ein Osterläuten das süss verlockend über das Land hinscholl."

Die Untersuchung über Liliencron wird folgendes Schema verfolgen.

Kapitel I

Liliencron.

1) Seine Bedeutung in einer Geschichte des freien Rhythmus.

2) Metrische Untersuchungen seiner Gedichte.

Was bedeuten Liliencrons Gedichte in einer Geschichte des freien Rhythmus?

Bedeuten sie auch nur einen Bruch mit dem traditionellen Messungsgesetz und eine Rückkehr zu der rhythmischen Freheit der altgermanischen Poesie? Paul Remer giebt dies als die Hauptbedeutung der Nordseebilder an:[2] "die metrische Untersuchung der Nordseebilder hat ergeben: den Bruch mit der opitzschen Metrik und die Rückkehr zu der Freiheit des altgermanischen Rhythmus."

Diesen Bruch brauchte Liliencron folglich nicht zu machen. Die sogenannte altgermanische Kunstdichtung hat fast keinen Einfluss auf Liliencron ausgeübt.

Weder in seiner Anzahl der Hebungen und Senkungen, noch in der Eintheilung seiner Gedichte in Strophen oder Gruppen, noch sonst in Form und Inhalt kann man sagen, dass er zu der altgermanischen Dichtkunst zurückgegangen ist.

Liliencrons freie Verse bedeuten das Erscheinen in der

[1] Deutsche Lyrik seit Liliencron, Leipzig 1905 S.14
[2] A.a.O. S.56

deutschen Poesie einer neuen Gedichtsart, worin wir einen Beginn zu einer neuen Auffassung des Wesens des Rhythmus haben. Es blieb, wie schon erwähnt ist, Arno Holz beschert die neue Auffassung von dem Wesen des Rhythmus klar zu machen. Er sieht in einigen von Liliencrons Gedichten schon das Erwünschte.

Er schreibt darüber,"[1] Jedenfalls von allen, die in Deutschland bisher Verse geschrieben, weiss ich nur Einen: Liliencron! Man lese sein Lyrikon Betrunken. Da ist alles bereits erreicht. Aber er wusste offenbar selbst nicht, was ihm gelungen war."

Worin besteht nun das neue, und worin unterscheiden sich Liliencrons freie Verse von denen seiner Vorgänger?

Man kann zurückgehen so weit wie man will in die Kunstpoesie; ja, so gar bis in die Dichtung des alten Nordens, und über die ganze deutsche Kunstdichtung bis auf den heutigen Tag hinweg, und man wird gewar, das immer zwei Prinzipien in Betracht kommen.

Es ist nicht leicht dafür einen passenden Namen zu finden. Man könnte sie nennen: Inhalt und Form, aber das drückt es nicht ganz aus. Man könnte eher sagen: Wort und Klang oder Wort und Rhythmus.

Es kann nicht geleugnet werden, dass wir fast überall in unserer Dichtung ein Streben nach Klang und Musik spüren. Und diesen Klang suchen die Dichter durch gewisse Worte herzustellen. Das heisst, das Wort hat zum Zweck einen gewissen Klang oder Rhythmus auszudrücken.

Und es ist manchmal leider der Fall, dass der Rhythmus oder der Klang die Hauptsache ist. Und dabei geschieht es, dass der eigentliche Inhalt oder Gehalt gar nicht zur Geltung kommt.

Dadurch ist es gekommen, dass wir von Generation zu

[1] Revolution der Lyrik, S.28

Generation in der irrtümlichen Auffassung geblieben sind, und das einfach poetische Kunst nennen, wenn ein Dichter sich alle Mühe giebt dieses Prinzip zu befördern.

In Liliencrons Gedichten, aber auch da nur ausnahmsweise, finden wir Verse, wo es sich nicht um ein Streben nach Klangwirkung, handelt, sondern um den Inhalt, um das Werk selbst, um die Empfindung der Ideen, und um die Einfache und natürliche Darstellung dessen, was der Dichter in sich als Künstler aufgenommen hat und ausdrücken will.

Wo bleibt nun aber der Rhythmus? Um den bekümmert sich der Dichter überhaupt nicht. Der stellt sich ganz einfach von selbst heraus. Der lebt als etwas Unauflösbares in dem Wesen des Ausdruckes, und braucht nicht gesucht zu werden. Was der Dichter in seiner Berührung mit der Natur empfindet und ausdrücken will, das soll er möglichst schlicht und klar ausdrücken, und der Rhythmus kommt von selbst als ein Begleiter mitheraus.

Den, auf dieser Weise erzeugten Rhythmus, nennen wir den notwendigen oder natürlichen Rhythmus.

Diesem Theil der Arbeit liegen zu Grunde:[1] "Detlev v. Liliencrons Sämmtliche Werke", Band 7,8,9 und 10, worin sich die Gedichte befinden, die besonders analysiert worden sind.

Ein Verzeichnis über die analysierten Gedichte folgt. Unter diesen sind nicht alle Gedichte von Gleicher Bedeutung. Von dem immanenten Wert eines jeden Gedichtes wollen wir aber absehen, und sie in ihrer Gesamtheit betrachten:

"Unter einer Buche" [2]B. 7, S.63

"Legende" B. 7, S. 209

[1] Berlin u. Leipzig 1902
[2] B. 7, S. 63 bedeutet Band 7, Seite 63, u.s.w.

"Schmetterlinge" B.7, S.209

"An Goethe" B. 8, S.5

"An Hugo Wolf" B.8, S. 17

"An Wen" B.8,S.24

"Unter Goldregen und Syringen" B.8,S.72

"Über ein Kincktor gelehnt" B.8,S.88

"Sursum Corda" B.8,S.132

"Unheimlicher Teich" B.8,S.190

"Ich und die Rose warten" B.9,S.48

"Der Karthäuser Mönch" B.9,S.87

"Betrunken" B.9,S.93

"Durchs Telephon" B.10,S.15

"Durch die Nacht" B.10,S.18 u.a.m..

2) Metrische Untersuchung der Gedichte.

1. Abschluss der einzelnen Verse.
2. Die Verbindung der Verse zu Gruppen.
3. Messung der Verse; Hebungen, Senkungen, Auftakte, u.s.w.
4. Bindemittel: Alliteration, Assonanz und Reim u.s.w.

1.

Der Abschluss der einzelnen Verse.

In dem Abschluss der einzelnen Verse Liliencrons ist das Enjambement selten zu beobachten. Das ist schon an sich ein Vorzug. Unter Enjambement verstehen wir den Fall wo grammatisch eng zusammengehörige Wörter auf verschiedene Zeilen zu stehen kommen, oder wenn ein- und dieselbe Satzverbindung aus der einen Strophe in die andere übergeht. Das Vorkommen des Enjambements ist in aller Poesie wohl vorhanden. Aber nichtsdestoweniger scheint

das Enjambement immer störend zu wirken. Das Enjambement gänzlich zu vermeiden wäre wohl unmöglich, aber so wie es bei verschiedenen Dichtern überaushäufig vorkommt, ist es doch eine Unart, die sich die Dichter abgewöhnen müssen.

Liliencrons freie Verse sind, wie sich herasustellen wird, überhaupt kurz; und jeder Vers ist in sich selbst vollständig. Jeder Vers enthält etwas an sich abgeschlossenes ganzes, und wo es geschieht, dass der Gedanke von einem Verse zum andern übergeführt werden muss, geschiehetes mit solcher Natürlichkeit und Notwendigkeit, dass der Leser dabei keine Störung verspürt.

Diese Thatsache gibt je dem Verse einen etwa abgehackten Karakter, aber es verleiht ihm auch Klarheit, Auschaulichkeit und Abwechslung, das Gerade was wir häufig in der gewöhnlichen Poesie entbehren müssen.

Wie oft fragt man sich nicht beim Lesen eines Gedichtes des alten Schlages, mit häufigem Enjambement und langen unklaren Hexametern: Wo fing eigentlich der Begriff an und wo hörte er auf?

Klarheit und auschaulich/keit sind gerade einer der Hauptvorzüge die wir für den modernen freien Vers beanspruchen.

Um von dem störenden Enjambement einen Begriff zu geben, sollen einige Beispiele von Klopstock und Goethe hier gegeben werden, um zu zeigen, dass sogar die Besten sich davon nicht haben frei halten können:

[1]
Der Welten erschuf, dort den Leun--heisser ergiesst
Sich sein Herz--widder und dich, Capricorn, Pleionen,
Skorpion und Krebs. Steigender wägt sie dort
Den Begleiter. Mit dem Pfeil zielet und blitzt

[1] Klopstocks Werke, Leipzig 1856, B. 4, 5, S.139

Der Schütze. Wie tönt, dreht er sich, Köcher und Pfeil!
Wie vereint leuchtet ihr, Zwilling, herab! Sie heben
Im Triumphe des Gangs freudig den Strahlenfuss.
Und der Fisch spielet and bläst Ströme der Glut.

[1]Schlaget, ihr Adler, mit Fittigen und kommt zum Mahl!
Trinket warmes Blut!--schwebte den Sang des Bardiets
In dem schimmernden Gedüfte. So schön
Schwang sich Apollo Patareus nicht her.

Goethe:

[2]Du bist uns kaum entwichen und schwermütig ziehen
Aus dumpfen Höhen (denndahin
Flohn sie bei deiner Ankunft, wie vorm Glühen
Der Sonne Uebel fliehn)

Verdruss und Langeweile. Wie die Stymphaliden
Um schwärmen sie den Tisch und Sprühn
Von ihren Fittigen Gift unserm Frieden
Auf alle Speisen hin.

Einen ganz anderen Karakter haben Liliencrons Verse, wie folgende Verse zeigen werden:

[3]Ich sitze zwischen Mine und Stine,
Den hell blonden hübschen Friesen Mädchen,
Und trinke Grogk.
Die Mutter ging schlafen.
Geht Mine hinaus,
Um heisses Wasser zu holen,
Küss ich Stine.

1 A.a.O.S.168
2 Der junge Goethe. B.I S.87 An Zacharia.
3 Liliencron, B.9, S.93 1-20

Geht Stine hinaus,
Um ein Brötchen mit aufgelegten kalten Eiern
Und Anchovis zu bringen
Küss ich Mine.
Nun sitzen wieder beide neben mir.
Meinen rechten Arm halt ich um Stine,
Meinen linken um Mine.
Wir sind lustig und lachen.
Stine häkelt,
Mine blättert
In einem verjährten Modejournal.
Und ich erzähle ihnen Geschichten.

2.

Die Verbindung der Verse zu Strophen.

Die Verbindung der Verse zu Strophen ist bei Liliencron eine vollständig willkürliche. Da lässt sich keine Regel aufstellen. Die Verszahl in den verschiedenen Strophen oder Gruppen ist überall verschieden. Es sind Strophen vorhanden die nur aus einer Zeile bestehen, zum Beispiel die zur Abwechslung eingeführte Zwischenstrophe:

"Ich und die Rose warten." B.9, S.49

Strophen die aus zwei Zeilen bestehen:

Er meinte den Elefanten,
Den Punier hatte er übersehen. B.7,S.212

Strophen die aus dreik vier, funf, sechs: ja, eine Strophegruppe, die aus dreiundsechzig Versen besteht. B.8,S.91ff.

Dreizeilige Strophe:

Und Vorwärts streb ich,
Vorwärts wieder
In den alles verschlingenden Tag B.8-76-6-8.

Vierzeilige:

Kein Patschen rührt sich.
Das Kind ist tot.
Der Sommervogel ruht sich
Auf den geschlossenen Händchen aus.

B.7. S. 210, 1-4.

Fünfzeilige:

Einst lebte ich unten.
Auf eines Messers Schneide,
Wie auf hochgespanntem Drahtseil,
Ging ich,
Barfuss. B.9, S.87, 24-28

Sechzeilige:

Ich bin wieder im Zimmer,
Ich trinke mein achtes Glas Nordnordgrogk.
Kinder, erklärt mir das Rätsel der Welt.
Aber Mine und Stine lachen.
Das Rätsel, bitt ich,
Das Rätsel! B.9, S.95, 6-11

Siebenzeilige:

Vor mir
Auf der dunkelbraunen Tischdecke
Liegt eine grosse hellgelbe Rose.
Sie wartet mit mir
Auf die Liebste,
Der ichs ins schwarze Haar
Sie flechten will. B.9,S.48, 2-8

u.s.w.

Im allgemein kann gesagt werden, dass die Versgruppen ziemlich lang sind. Viele würden wohl das als eine den freien Strophe gehörigen Schwäche ansehen. Es ist ja wahr, man wird von einem beinahe unheimlichen Gefühl eingenommen, wenn man eine ganze Seite eng zusammengebauten Zeilen vor sich zum Lesen hat. Man sucht nach Abbruch hier und da und Abwechslung, sonst stellen sich Einförmigkeit und Langeweile ein. Man braucht aber nur eine solche "Seite" zu lesen, und man muss sogar bewundern, wie es Liliencron verstanden hat, durch Rhythmuswechsel, durch Abwechslung der Länge verschiedener Zeilen, durch Begriffsvollendung innerhalb eines Verses u. s. w., alle diese scheinbaren Mängel zu überwinden, und seine lange Strophen fast zu Schönheiten zu machen.

Um zu zeigen, dass dies die Thatsache ist führen wir eine der längsten Gruppen an:[1]

Welcher wirrwar
Auf dem grossen Bahnhofe.
An allen Schaltern Gedränge.
Viele Sprachen umtönen mich.
Rote Reisebücher stechen aus allen Händen.
In den Hallen und Sälen und Fluren
Wartende,
Sich Treffende,
Sich durcheinanderschlingende,
Schuppsende,
Entwirrende.
Und im Mittelbau
Wart auch ich,
Umbrandet
Von Menschenwogen.

[1] B.8,S.164

Und meine Augen
Wandern immerfort wieder
Nach dem Haupteingange:
Jetzt, jetzt muss sie kommen.
Mit schrillem, durchdringenden Tone
Schlägt die Uhr drei Viertel.
Nur noch sieben Minuten
Und--da ist sie, da ist sie.
Ihr gelbbraunes Jäckchen
Erkenn ich aus tausenden.
O Glück, ich fing dich, ich halte dich,
O Tag, du bist so schön.
Rasch stekt die Rose
An der Brust des liebsten Mädchens.
Nun die Fahrkarten,
Und ins Coupé.
Dem Schaffner ein Trinkgeld,
Wir bleiben allein.

3.
Messung der Verse.

Hebungen.

Aus Hebungen und Senkungen baut sich der deutsche Vers auf. Als Hebungen sind solche Silben zu betrachten, die in Tonstärke die übrigen überragen.

Die Tonabstufungen innerhalb eines Verses sind manchmal so manigfaltig und schwer, dass man sie schwerlich in ein System unterbringen könnte wenn man jede kleine Differenz in Betracht zöge. Doch wird es zweckmässig sein, wenn wir einige Stufen aus-

einander halten. Wir wollen unterscheiden zwischen Haupthebung, Nebenhebung und Senkung. Wir betrachten dabei ein gewisses Minimum von Stärke als zum Haupthebung gehörig, ohne zu verkennen, dass zwischen den verschiedenen Haupthebungen eines Verses noch Unterschiede des Stärkegrades bestehen können, und wirklich bestehen. So auch in Nebenhebungen. Als Senkung gilt eine Silbe, welche sich weder über die nächstvorhergehende, noch über die nächstfolgende sich erhebt. Den Nebenton kann eine Silbe nur haben, wenn sie sich, ohne hauptonig zu sein, über die vorhergehende erhebt und dann stärker ist als die folgende, oder auch wenn sie den Satz eröffnet und sich über die folgende erhebt. Die Haupthebungen werden wir so / bezeichnen, die Nebenhebung so \, und die Senkung so X.

Verse mit einer Hebung kommen in den freien Versen Liliencron ziemlich häufig vor. Ja, so häufig, dass wir diese Hebung gar nicht als eine Ausnahmshebung ansehen können.

Der Dichter hat sie willkürlich eingestreut zur Abwechslung, Ruhepause, oder zur besonderen Hervorhebung eines Wortes.

Der einmal gehobene Vers besteht entweder aus einem Worte oder aus mehreren Wörtern.

Einige Beispiele jeder Art sollen hier angeführt werden:

Einhebige:

Nein. B.VIII,6,8.

Gottes. B.VII, 208, 22.

Er sank. B.VII, 211, 14.

Ins Grab. B.VIII, 5,3.

Des Lebens. B.VII, 202, 28

Vor wem. B.VIII, 5, 5.

Brennen sie. B.VII, 201, 24.

Und Träume. B.VII, 206, 11.

Und die Deutschen. B.VIII, 19, 17.

Wir erhoben uns. B.VIII, 18, 15.

In einer Laune. B.IX, 87, 9.

In den Himmel. B.VII, 210, 10.

Und eine Welle. B.VII, 211, 17.

Und setze mich. B.VII, 205, 20.

Auf der Strasse. B.VIII, 18, 16.

Sich treffende. B.VIII, 164, 27.

Zweihebige:

Kühle die Stirn. B.VII, 65, 12.

Das Knallen der Gewehre. B.VII, 65, 29.

Sein spärlich Gedeihen. B.VII, 66, 26.

Mit jauchzender Seele. B.VII, 67, 26

Wohnen und wandern. B.VII, 202, 23.

Ich schau in den Himmel. B.VII, 202, 29.

Liess sich in der Heide. B.VII, 211, 21.

Was denn verschwiegest du. B.VIII, 5, 17.

Geheimnisse mit in die Gruft. B.VIII, 6, 12.

Am Schopfe sie fasste. B.VII, 203, 3.

Ein König kommt. B.VIII, 19, 16.

Sein kümmerlich Fristen. B.VII, 66, 27.

Mit den Männern drinnen. B.VII, 202, 19.

Und trinke Grogk. B.IX, 93,3.

Küss ich Stine. B.IX, 93, 7.

Die wellen Spritzen. B.IX, 93, 24.

Ist der Stern des Zorns. B.IX, 95, 1.

Ich bin wieder im Zimmer. B.IX, 95,5. u.a.m.

Dreihebige:

Ich ziehe sie dichter und dichter. B.IX, 94,15.

Und stützte mein Haupt in die Hand. B.IX, 81,6.

Die Blätter der Bäume und Gesträuche. B.IX, 73, 19.

Pendelt lässig mein Stock. B.VIII, 88, 20.

Gewaltiger, ich lache dich aus. B.VIII, 92, 9.

Ein Garten mit Kohl und Kartoffeln. B.VIII, 93,11.

Immer lauter wird das Lärmen. B.VIII, 174, 11.

Mitgebogenstem Rücken an mir vorbei. B.X, 24, 14.

Und des gesündesten Schlafes sich freuend. B.VIII, 93,30.

Gaukelnd von Holdchen zu Holdchen.B.VIII,92,16.

Drin sitzen zwei Männer und zwei Frauen. B.X,24,18.

Ein Wiesel huscht über den Weg.B.X. 20, 4.

Als hört ich aus ganz ungeheuer Ferne. B.X.20,11.

Und statt deine Lippen zu finden. B.IX,72,24.

Dein Leid, deine Freude, dein Innerstes. B.VIII,6, 6.

Und ein Klang klingt zu mir her, B.VII,65,25.

So lang es in deiner Kraft steht. B.VII,66,28.

An den Sarg eines armen Knaben. B.X,15,13.

Vierhebige:

In Furchen, in Gräbern, hinter den Knicks.B.VII, 65 25.

Leichte weisse Wölkshen verpuffen. B.VII,65,25.

Wie mir das Herz sehnsüchtig schlug. B.VII,66,5.

Das hält dich matt und elendgemacht. B.VIII,24,31.

Den die Hitze mit tausend Perlen sprenkelt. B.VII, 74,6.

Die Rose wallet am Busen des Mädchens. B.IX,49,28.

Gehet allem im mondlichen Schein. B.IX,49,30.

Die Wiese ist so eintönig, schläfrig, traurig. B.VII 203,24.

Sie schwere, die seltne, die herrliche Kunst. B.IX, 89,28.
Mit flammenden feindsuchenden Augen. B.VII,67,9
Hoch, hoch das Schwert in der Rechten. B.VII,67,10
Wenn sie spät Abends im Parke der Städtchen. B.IX, 49, 31.

Fünfhebige:

Die mächtige Prunkfahne hin und her. B.VIII,19,10
Euch, ihr Götter, bring ich das Opfer nicht.BVIII169 11.
Das Mädchen lacht und zappelt, zappelt und lachtB.VIII 169,18.
In Schumckpanzern des achtzehnten Jahrhunderts BVIII 170, 9
Seidensessel stehn hier, auf einer Erhöhung BVIII 170, 17
Dann spring ich auf und auf dem eisglatten Täfelboden B.VIII,170, 22
Kämpftest du nicht um das Stück Brot, täglich,stündlich. B. VIII, 24, 30.
Grosse, weiche, schwammige, schwarze Wolken. B X, 112, 9
Am Tag begegn ich zwar auch selten einen Menschen B.X, 18,16.
Und seh den Schein der Flammen im obern Laub. B.X, 21, 5.

Sechshebige:

Werfen sie alle, alle jauchzend den Hut in die Luft. B. VIII, 35, 39.
Die drei machten Bockssprünge, während sie spielten B. VIII, 19, 7.
Haltepunkt um Haltepunkt verliert sich hinter uns. B.VIII, 166, 15.

Die Anzahl der Hebungen schwankt in den einzelnen Versen zwischen eins und fünf. Einige sechshebige Zeilen kommen, wie oben gezeigt wunde, vor, aber nur ganz ausnahmsweise. Der fünfhebige Vers kommt auch sehr selten vor. In allen analysierten Gedichten ist nur eine geringe Anzahl Verse gefunden worden, die als fünfhebige angesehen werden können..

Den Hauptbestand aller Verse bilden solche von zwei bis vier Hebungen, die so ziemlich in gleicher Anzahl vorkommen, wohl doch mit einem kleinen Übergewicht der dreihebigen.

Die Hegungen ruhen meistentheils auf von Natur aus schweren Silben; das heisst auf Stammsilben oder Wurzelsilben. Doch kommt es vor, dass die Hebungen auf von Natur aus leichteren Silben ruhen, wie auf Adverbien, Pronomina und Prepositionen u.s.w. Z.B.

Zu euch, ihr Götter hab ich gebeten.. B.9, 88, 23.
Und er kam und ging mit. B.8,18,28.
Scharf augt er nach unten. B.9,87,18.
Aber ich sah nie ein Zeichen von euch. B.9,88,26.

In dem freien Akzeutverse sind die Hebungen so zu sagen die Grundstützen des ganzen Versbaues, und müssen dem gemäss so deutlich wie möglich hervorleuchten, das auch in der alten Alliterationspoesie der Fall war. Und indem die Hebungen so deutlich hervortreten erhalten sie ihren echten Karakter als Hebungen und die Senkungen ihren richtigen Karakter als Senkungen, und wir haben Rhythmus. Wo das aber nicht geschähe würde sich natürlich der Rhythmus auflösen, und wir hatten nicht mit Poesie zu thun, sondern mit Prosa.

4.
Senkungen.

Die Senkungen in den freien Versen Liliencrons sind einsilbig und mehrsilbig. Die Anordnung der Senkungen, sowohl wie ihre Anzahl, ist sehr verschieden, und wechselt mit fast jedem Verse. Auf die Anordung, der Senkungen beruht die rhythmische Beweglichkeit eines Verses. Ist die Anzahl der Senkungen klein, wird der rhythmische Takt lebhaft und springend, ist die Anzahl

dagegen grösser, wird der rhythmische Takt langsam und erhaben. In unserem bestehenden Versschema haben wir ja als höchste Silbenzahl der Senkung die zweisilbige in dem daktylischen Verse. Es ist früher schon darauf aufmerksam gemcaht worden in Zusammenhang mit der Untersuchung über Goethes und Heines Verse.

In ihren Versen spürten wir schon eine höhere Silbenzahl in der Senkung als zwei. In dieser Hinsicht ist bei Liliencron keine Neuerung zu suchen. Er ist, wie Heine und Goethe zu den Regeln der alten Verskunst zurückgetreten, und behandelt die Senkungen ganz willkürlich. Es ist aber ein wichtiger Punkt: wie gesagt; Liliencrons Senkungen haben gerade den echten Karakter einer Senkung, wie die Hebungen den wahren Karakter der Hebung. Wenn man Heines freie Verse liest, so bekommt man oft das Gefühl, dass sein Rhythmus nicht zu seinem vollständigem Ausdrucke kommt; ja, man spürt manchmal fast keinen Rhythmus. Wie wollen ein paar Verse lesen:

[1]
Am blasses Meeresstrande
Sass ich gedanken bekümmert und einsam
Die Sonne neigte sich tiefer, und warf
Glührote Streifen auf das Wasser,
Und die weissen, weiten Wellen,
Von der Flut gedrängt,
Schäumten und rauschten näher und näher.

Ein ganz anderes Gefuhl hat man bei Liliencron: da spürt man Rhythmus, und gerade einen Rhythmus, der das ausdrückt was er ausdrücken soll. Es ist uns unmöglich in diesem Zusammenhang alle die Beispiele vorzuführen, die man gern herantragen

[1] "Abenddämmerung" A. a. O. S. 220.

wollte. Hoffentlich wird es aber aus einem, das wir vorführen wollen klar werden:

[1]

"Draussen tobt, höchst ungezogen,
Unser guter Freund,
Der Nordwest.
Die Wellen spritzen,
Es ist Hochflut,
Zuweilen über den nahen Deich
Und sprengen Tropfen
An unsre Fenster."

"Ich bin verbannt und ein Gefangener
Auf dieser vermaledeiteten,
Einsamen kleinen Insel.
Zwei Panzerfregatten
Und sechs Kreuzer spinnen mich ein.
Auf den Wällen
Wachen die Posten,
Und einer ruft dem andern zu,
Durch die hohle Hand,
Von viertelstunde zu viertelstunde,
In singendem Tone:
Kamerad, lebst du noch?"

Einsilbige Senkung:

Sie beugt das Haupt zurück. B.VIII,167,14.
Ihre dicken Stämme zeigen. B.VIII,168,21.
Um Sitzen wieder beide neben mir. B.IX,93,13.
Bleibt auf eurern fetten Wolkenhöhn.B.IX,88,29
Und du nanntest diese Krächzer. B.VIII,91,17

[1] B.IX S.93 Z 22-41

Verse, in denen sich die einsilbige Senkung befindet, sind überhaupt nicht Zahlreich. Weit aus häufiger kommen Verse mit mehrsilbigen Senkungen vor.

Zweisilbige:

Wogen und schwenken die Tücher dir entgegend B.VIII,26, 1.

Komm an mein Herz. B.VIII, 26, 5.

Wahrlich ein reizender Kranz. B.VIII, 89,11

Und, eine einzige Linie.B.VIII,90,10.

So lange der Menschen verfluchte Rasse. B.VIII,90,24.

Dich in die Hölle verdammen. B.VIII,91,16.

Kaukelnd von Holdchen zu Holdchen. B.VIII,92,16.

Ein Garten mit Kohl und Kartoffeln. B.VIII,93,11.

Und des gesundesten Schlafes uns freuend. B.VIII,93.30.

Dreisilbige:

Die mitlebenden hätten dich gesteinigt. B.VIII,5,15.

Und die Schamrote flog mir ins Gesicht. B.VIII,18,10.

Biergelage mit dem Hauptgesang. B.VIII,6,26.

Lernt ich nicht die Kunst des Vergessenkönnens. B.IX,88, 27.

Wandeln wir die mühewollen Wege. B.IX,87,23.

Ich bin verbannt, und ein Gefangener. B.IX,93,29.

Sie kommen doch morgen in die Versammlung. B.IX,48,29.

Viersilbige:

Gott, du schenktest es meinen Vorfaren. B.VII,64,9

Nimm mir meinen Besitz. B.VII,64,12.

Die arme breitend in deine Höhe. B.VIII,64,27

Und, als hätten wir uns von je gekannt. B.VIII,74,9

Den sie für einen Narren wähnen. B.VIII,24,14.

Sitz ich in meiner weissen Kutte und Kapuze.B.IX,87,5

Auftakte.

Die Auftakte in Liliencrons freien Versen sind einsilbig und mehrsilbig. Wieder keine Neuerung.[1] Heine ist auch in seinen Nordseebildern in dieser Hinsicht zu dem Gebrauch der altgermanischen Alliterationspoesie zurückgegangen. In der Freiheit des Gebrauchs des Auftaktes ging Heine und auch Liliencron nicht so weit wie die alte Verskunst. Es schwankt die Silbenzahl der Auftakte in den Nordseebildern zwischen eins und drei. Und, es ist ja Thatsache, dass die Silbenanzahl in den Auftakten des Heliands eine weit ausgrössere ist.

In dem Hildenbrandsliede sind die Auftakte ziemlich selten; in Muspilli nehmen sie aber einen breiteren Raum ein.

Die Auftakte in Liliencrons freien Versen wie in den Nordseebildern bewegen sich innerhalb ziemlich engen Granzen, und verändern sich in ganz willkurlichem Wechsel von Vers zu Vers.

Einsilbiger Auftakt:

Die Wiese ist so eintönig, schläfvig, traurig. B.VII,203, 24.

Ich schau in den Himmel. B.VII,202, 29

Und jagen über uns die Sterne. B.VII,206,4.

Mit wehendem blondem Schnurrbart. B.VII,66,15.

Dein Leid, deine Fremde, dein Innerstes. B.VIII,6, 6

Zweisilbiger Auftakt.

Dein Gedanken flug. B.VIII, 5, 13.

Und er kam und ging mit B.VIII,18,28.

In den Schoss deines Volkes. B.VIII,25,26

Die benachtmützte Philistermoral. B.IX, 88,6.

Ich bin wieder im Zimmer. B.IX, 95, 6.

Dreisilbiger Auftakt.

Dass ich den Plunder der Welt nicht vernehme. B.VII,65, 16

Und ich erzähl ihnen Geschichten. B.IX, 93, 20.

Ich bin der Sultan. B.IX,95,14.

Sind sie entnommen im Frühling. B.VIII,65,27

[1] Siehe: Remer: A.a.O. S.24.

Über drei Silben geht der Auftakt kann hinaus. Jedoch sind einige Verse vorhanden, wo der viersilbige Auftakt zu finden ist. Z.B.

Ich will eine Rede halten. B.IX,95,28

In einem verjährten Modejournal. B.IX,97,19

Somit sind die Hebungen, Senkungen, und Auftakte nach ihrer Anzahl und Karakter behandelt worden. Wie kommen jetzt auf eine Erscheinung, zu sprechen, die auch nicht in dem opitzschen Verscchema mit hereingehört, die aber doch bei den besten unserer Dichter vielfach zum Vorschein gekommen ist: Das Ausbleiben der Senkungen. Im Alt-und Mittelhochdeutschen ist ja dies Vorkommen gar nichts Ungewöhnliches.

Ein paar Verse sollen als Beispiele angeben werden:

[1]That sie érbiuuàrd ēgan ni mōstan.

[2]Libdun im farūter lāster, uuaruhtun lōf gōda.

[3]Thō uuarð thiu tīd cūman,--that thar gitāld hābdun

[4]Tālode im so treulōs, huan ēr uurði imu tīd kūman.

[5]So man mir at būrc ēnigeru banun ni gifasta.

[6]Der dir nū Wiges wārne, nū dih es sō wēl lūstit.

Mittelhochdeutsch.

[7]Lānc, scārpf, grōz, brēit

[8]Liebern tāc? sāgt, hērre, wie

[9]Do vrāgte mich vrōu Minne u. a. m.

[1][2]Heliand Z.86
[3] " 81
[4] " 94
[5] " 4492
[6]
[7]Hildebrandslied Z.53
[7] " 59

[8]Mbd: Ewein H.V.Aue 459
[9] " 1744
" 2971

Unter Fehlen der Senkung verstehen wir das unvermittelte Nebeneinanderstellen mehrerer Hebungen. Dies kann vorkommen sowohl zwischen verschiedenen Wörtern, als auch immerhalb ein- und desselben Wortes. Innerhalb ein- und desselben Wortes kommt es vor, wenn es geschihet, dass zwei Stammsilben unmittelbar nebeneinander zu stehen kommen. Von den beiden Stammsilben hat natürlich die eine einen verhältnismässig starkeren Ton als die andere; jedoch müssen wir sie als Hebung ansehen, besonders wenn eine leichter betonte Silbe folgt.

Wir machen wieder aufmerksam auf diese rhythmische Freiheit in Zusammenhang mit dem was über Goethe und Heine in dieser Hinsicht dargestellt wurde.

Auslassung der Senkung innerhalb ein und desselben Wortes.

Auf die Wóllspinnerei B.VIII,5,23.

Die mächtige Prúnkfahne hin und her. B.VIII,19,10.

Durch das tosende Wildwásser brachte. B.VIII,18,21

Ich trinke mein achtes Glas Nórdnórdgrogk.BIX,95.6

Schwéisstróknenden Schatten giebt. B.VII,63,24.

Mit flammenden, feindsúchenden Augen. B.VII,67,9.

Wóhlriechender Wegerich. B.VIII,167,28.

Die drei machten Bócksspränge, während sie spielten. B.VIII,19.7.

Zwischen verschiedenen Wörtern:

Hell doch sticht ihre Farbe ab. B.VIII,89,2.

Hinter ihnen her zieht schnell der Friede. B.VIII,90, 32.

Der Triumph ewiger Dauer. B.VIII, 90, 33.

Doch, doch! Beim ewigem Himmel. B.VIII,94,13.

Die Rose die du mir heut morgen beim Abschied. B.X,15, 6.

Und ins Knopfloch stecktest. B.X,15,8.

Dar Schrei klang. B.X,112,7.

Da keucht, rast das Leben! B.X, 114, 5.

Draussen tobt, höchst ungezogen. B.IX, 93, 22.

Alles Leid sinkt, sinkt. B.IX, 94, 12.

Ich trug viel Leid. B.IX, 88, 12.

Einen kurzen Überlick verdient auch die Schlussenkung, die Senkung die auf der letzten Hebung eines Verses folgt. Sie ist einsilbig oder zweisilbig; in vielen Versen fehlt sie auch gänzlich.

Einsilbige:

Zu euch, ihr Götter habe ich gebetet. B. IX, 88, 23.

Herb und herber ward meine Seele. B.IX, 89, 18.

Und ich ging sicher wie der Nachtwandler. B.IX, 88, 1

Um heisses Wasser zu holen. B.IX, 93, 7.

Wir sind lustig und lachen. B.IX, 93, 16.

Die Wellen spritzen. B.IX, 93, 24.

Zweisilbige:

Einer armen alten ausgetrockneten B.IX, 89, 3.

Mürrischen, mutlosen, verblindeten, verhungerten, 4.

Einmal glättet die Ruhe nur. B.IX, 89, 19.

Wie still es ist. B.VIII, 89, 16.

Verse ohne Schlusssenkung.

Ein König der neuen Kunst. B.VIII, 19, 14.

Und die Schamvöte flog mir ins Gesicht. B.VIII, 18,10

Geheimnisse mit in die Gruf. B.VIII, 6, 12.

Stabreim (Alliteration)

Unter Stabreim verstehen wir den Gleichklang der durch den gleichen Anfangslaut mehrerer Wörter entsteht. Bei den ver-

schiedenen älteren germanischen Völkern ist die Alliteration zu regelmässiger Verwendung in der Poesie gelangt. Die Entstehung des Stabreimes lässt sich mit genauer Sicherheit wohl kaum nachweisen. Man hat angenommen, dass er in Zusammenhang mit dem Losen und Deutung der Runstäbe unter den Germanen entstand und mit der auf den Stammsilben ruhenden Betonung der germanischen Sprachen zusammenhängt. In den altdeutschen in der altnordischen und in der altenglischen Dichtung tritt der Stabreim auf: Die Alliteration ist in der altgermanischen Dichtung ein mit dem Wesen der Sprache eng verbundenes künstlerisches Prinzip. Der Stabreim nimmt in der Alliterationspoesie die Stellung des Endreimes in der modernen Poesie ein. So wird er jedenfalls gewöhnlich aufgefasst. Das Wesen des Stabreimes ist jedoch von dem Wesen des Endreimes sehr verschieden. Das Wesen des Stabreimes bedingt Genauigkeit, und zwar in Bezug auf einen einzigen Laut, wogegen der Endreim auf einer Verbindung von mehreren Lauten beruhen kann. Der Stabreim muss entweder genau sein oder gar nichts; der bestimmte Laut muss mit einem anderen von gleichem Karakter genau alliterieren, oder es ist kein Gleichklang vorhanden.

Wegen seiner engen Verwandtschaft mit dem Wesen und Leben der deutschen Sprache ist der Stabreim niemals gänzlich aus der deutschen Poesie verschwunden; er taucht fortwährend wieder auf. Aber die eigentliche Alliterationspoesie hörte im Deutschland mit dem neunten Jahrhundert auf; auf Island, der Urheimat der altnordischen Alliterationspoesie, dauert sie heute noch fort. Der Reiz und die Schönheit der Alliteration sind seit langem zur Anerkennung gelangt.

Über den Gebrauch der Alliteration sind einige Regeln zu

beobachten; Vertheilung der Reimstäbe. Die Regel der Vertheilung der Reimstäbe von Snorri Sturluson in seinem Buche Hattatal ist die folgende:[1] In dem zweiten Halbvers ist der Stab zuerst in der Habzeile gesetzt, den wir Hauptstab (höfutstøf) nennen. Dieser Stab regiert die Alliteration (kredandi), und in dem ersten Halbvers wird derselbe zweimal vor Silben (samstöfum) stehend finden. Diese Stäbe nennen wir studla Stollen. Dies ist die Regel für die die skaldische Metrik und nicht für den alten Volksgesang. In dem Volksgesong hatte der Haupstab die Bedeutung dass er an der ersten Hebung des zweiten Halbverses sich immer finden musste. In dem ersten Halbverse war es nicht notwendig dass zwei Reimstäbe vorhanden waren; es genügte, wie bekannt, da mit einem, und der eine durfte entweder in der ersten oder in der zweiter Hebung stehen; auch die zweite Hebung des zweiten Halbverses durfte an Stabreim auch mittheilnehmen, aber nur mittels eines Reimes der mit einem Hauptstah in dem ersten Halbverse wiederklingt. Die zwei Hebungen des letzten Halbverses durften nicht miteinander alliteriren.

Wie unterscheiden zwei Formen des Stabreimes: den vokalischen Stabreim, bei dem jeder in Hebung stehende Anlautsvokal oder Anlautsdiphthong mit jedem andern an gleicher Stelle alliteriert; den konsonantischen Stabreim, bei dem die betonten Stammsilben mit dem gleichen Konsonanten beginnen; und zwar alliterieren alle Konsonanten vom gleichen Klang, wenn auch von verschiedener Schreibung. So, Z.B. alliterieren f, ph, v, p, b, u.s.w. Nur sp, st, sk alliterieret jede für sich.

Die Alliteration in Liliencrons freien Versen kommt

[1] Seihe Z.f.D.Phil.B.VII,S.4.

ziemlich häufig vor, ja, so häufig, dass wir nur von einem zufälligen Auftreten derselben nicht sprechen dürfen. Wir haben vor uns eine bewusste künstlerische Absicht des Dichters, wo er seinem fein ausgebildeten Gefühle für den Gleichklang in diesen Stabreimen Ausdruck verleihen wollte. Die Anwendung der Alliteration ist bei Liliencron, so wie bei Goethe und Heine eine völlig willkürliche, die sich um sternge Alliterationsgesetze gar nicht bekümmert.

Ehe wir Beispiele aus Liliencrons freien Versen anführen, wird es zweckmässig sein einige Proben von Stahreimen aus dem Altgermanischer hier Raum zu geben.

Hildibrant enti Hadubrant untar heriun tuēm. H Z.3

Prut in bure barn unwahsan H. Z 21.

[1]Them bodum baldliko: ni brukk that barn Godes.

[2]Laetr sa er Hakun heitir, hann rekkir lid , bannat.

Die Vokalische Alliteration kommt in Liliencrons freien Versen sehr selten vor. Obschon wir auch bei dieser alliterationsanwendung vielleicht annehmen können, dass der Dichter den vokalischen Gleichklang beobachten wollte, müssen wir es doch als eine völlige Ausnahme bezeichnen.

Einige Proben:

Vorn Spiegel wird alles in Ordnung gebracht B.VIII,166

Teil ihn unter die Elenden und Enterbten. B.VII,64,13

Stehn uralte Eichen. B.VIII,167,2.

Scharf äugt er nach unten. B.IX, 87, 18.

Die konsonantische Alliteration kommt sehr häufig vor. In Zusammenhang mit der Alliterationspoesie sprechen wir gewöhnlich von voller, starker und schwacher Alliteration u.s.w. Dies

[1]Heliand. Z.915.
[2]Edda snorri Sturlaśi. I 596.

in Zusammenhang mit der Hebungzahl vier. In Versen von höheren oder niedrigeren Hebungszahlen kann diese Regel nicht immer durchgeführt werden. Liliencron hat nicht versucht diesen Regeln zu folgen; das ist auch unnötig. Je mehr sich der Dichter von auswärtigen Nachahmungen fern hält um so mehr schafft er aus seinem Innern heraus, und seine Gedichte sind als Äusserungen seines persönlichen Wesens zu betrachten.

In seinem Gebrauch von dem Stabreim hat Liliencron weises Mass gehalten. Der Gebrauch von Alliteration ist überhaupt nicht häufig; aber seine Stabreime sind einfach, natürlich, ausdrucksvoll und schön.

Die häufigere, ja beinahe, die einzige Art von Alliteration, die wir in Liliencrons freien Versen finden, ist die wo zwei Stäbe mit einander reimen. Einige andere wo drei und sogar wiele Stäbe reimen Giebt es auch, aber nur wenige.

Zwei:

Und tanzten wie trunkene Derwische. B.VIII,19,8.

Die drei machten Bocksprünge, während sie spielten. B.VIII, 19,7.

Diese beschränkten hämischen Heuler. B.VIII, 91,8.

Nach dem Tauchen im Teiche steht. B.IX, 88,15.

Den hellblonden hübschen Friesenmädchen. B.IX,93,3.

Steigt im lang weissen Gewand ein Priester. B.VIII, 191, 12.

Der reifenden Roggenfeldes. B.VII, 66, 21.

Sind unausrottbare Raubtiere. B.VII, 66, 20.

Ein Gewoge von Wirren gedanken. B.VII, 203, 27.

Drei:

Hast du mich aber heute lange lauern lassen. B.IX, 50, 13.

Unter Wolken über Wolken wandelst. B.VIII, 25,27.

In seiner Hand hoch dem Haupte. B.VIII,191,12.

Vier:

Grosse, weiche, schwammige schwarge Wolken. B.XI,118,9

Neben der Alliteration finden sich in Liliencrons freien Versen auch die Assonanz und der Reim, aber ihr Anzahl ist so gering dass ihr Vorkommen wohl nur als ein Zufälliges zu betrachten ist.

Schlussassonanz:

Die Welt ist das Thal der Küsse
Die Welt ist der Berg des Kummers. B.IX,95,29-30.

Binnenassonanz:nur Schlussassonanz zugleich:

Über den spielenden Halmspitzen
Glitzern blitzende Helm spitzen. B.VIII,89,31-32.
Unbesigt gefallen.
In der mörderischen Feldschlacht. IX, 89, 33,34.
Mein Herz verhärtete sich. B.IX, 89, 16.
In seiner Geisblattlaube
Sassen zwei Liebende. B.VII, 210, 5, 6. u.a.m.

Reime.

Mittelreim:

Auf meinem Leichenstein soll stehn
Hier schläft den ewigen Schlaf. B.IX, 89, 22,23.
Sitz ich im kurulischen Sessel. B.IX, 87, 5.
Und steckt in den Sack das Stück. B.VIII,191,19. u.a.m.

Schlussreim:

Vor zweihundert und etlichen Jahren
Sind die Schweden durchs Land gefahren
Und ein Wüster Blondgesell
Stahl aus der Kirche das Heiligste schnell. B.VIII,191 13-16

Kapitel II.

Arno Holz.

Um Holzens Gedichte verstehen zu können, und von ihrer einen Form/richtigen Begriff zu bekommen, ist es absolut notwendig, dass wir seine Entwicklung als Dichter verfolgen. Um so mehr weil wir in Holz ein Spiegelbild von der gesammten neuen Bewegung besitzen.

Holz ist selbst in seinem Vaterlande von vielen missverstanden worden. In unserem Lande ist darüber nicht viel zu sagen, weil er bei uns überhaupt nicht bekannt ist. Die einzelnen die sich gelegentlich mit seinen Theorien beschäftigt haben, haben ihn leider auch vielfach missverstanden.

Die Untersuchung über Arno Holz wollen wir folgender Weise anstellen:

1) Seine Entwicklung als Dichter u. Künstler und Auffassung von Dichtkunst.

2) Metrische Untersuchungen seiner Gedichte.

Unter der Zahl talentwoller Dichter, die während der letzten zwanzig Jahre in Deutschland thätig gewesen sind, steht als einer der vorhehmsten Arno Holz. In den literarischen Kämpfen ist er ein interessanter und bedeutender Karakter geworden. Das ist er wohl nicht so sehr wegen seiner Begabung als Dichter, obwohl er als ein echter Dichter betrachtet werden muss, sondern wegen seines Auftretens als Reformator des ganzen lyrischen Gebietes.

Er selber rechnet sich mit fast an Übermut grenzender

Freimütigkeit zu denen, denen es in den achtziger Jahren und fortan beschert wurde ein neues Evangelium der deutschen Literatur zu predigen. Ja, er stellt sich sogar an ihre Spitze.[1]

Als Dichter und Künstler hat er eine interessannte und bedeutsame Entwicklung durchgemacht, und er ist dabei zu wichtigen Resultaten und entschlüssen gekommen. Diese hat er aber nicht mit einem Riesensprunge erreicht, sondern er hat sich so allmählich entwickelt.

Ehe wir auf diese Entwicklung weiten eingehen, wollen wir uns klar machen, dass Holz eine wahre Dichternatur ist. Er sagt, selbst über seine inbrünstige Jugendliche zu der Dichtkunst:[2] "Alle Kunst war mir Poesie und alle Poesie Lyrik. Ich liebte sie, wie ein Page seine Königin liebt, fühlte mit Wohllust auf meinen Armen ihre seidene Schleppe und war selig, wenn ich nachts auf ihrer Schwelle lag." Schöner und inniger hat wohl kein deutscher Dichter seine Liebe und Huldigung zu seiner Kunst ausgedrücht.

In Holzens literarischen Schaffen lassen sich deutlich drei Stadien unterscheiden. In seinem ersten Stadium spüren wir in der Versform fast keinen Unterschied von dem Bestehenden. Seine Gedichte sind meistens im jambischen oder trochäischen Versmasse geschrieben, und seine Strophen sind regelmässig gebaut. Der Inhalt ist aber schon vom Buch der Ziel an naturalistisch. Er gehört mit Leib und Seele zu den Bewegungen seiner Zeit; ja, er fühlt sich gerade von der Zeit "geboren" um mit an ihren Kämpfen Theil zu nehmen. Mit Kraft und Begeisterung greift er in die Saiten und fordert sich und seine Zetgenossen zur That auf, sich von den "abgedroschenen Ammenmärchen" und "der ab-

[1] "In der Lyrik--// marschiere wir an der Spitze."
[2] Revolution der Lyrik S.22

gelebten Kunst" abzuwenden und der neuen Bewegung Raum zu geben:

[1]"Raum, ihr Herrn, dem Flügelschlag einer freien Seele."

Wieder:

[2]Als müsst ich Stossen in die Brust,
Ein Winkelried, mir eure Speere:
Hie Wahrheit, Freiheit und hie Ehre!
O Kampf der Liebe, Kampf der Lust!!

Drum dir, die schmerzvoll mich gebar,
Dir, junge Zeit aus Blut und Eisen,
Leg ich mein Herz und seine Weisen
Nun stumm auf deinen Hochaltar.

Das dichterische Gebiet ist ihm zu eng, es muss vergrössert werden. Die neue Bewegung muss wie eine Flut nicht nur sein Vaterland sondern die ganze Erde überschwämmen. Der moderne Dichter suche seine Stoffe nicht unter den Ruinen der klassischen Völker, noch, wie die Romantiker, unterden zertrümmerten Schlössern und Rittergeschichten des Mittelalters, sondern unter seinen Mitmenschen, in ihrem thun und Treiben, Freuden und Leiden: "Mitten nur im Volksgewühl!"

Und wenn dann Lied auf Liedsich ringt
In immer höhere Regionen
Und alle Völker, alle Zonen
Ein einzig grosses Band umschlingt:

Dann ists mir oft, als ab die Zeit,
Verlästert viel und viel bewundert,
Als ob das kommende Jahrhundert
Zu seinem Täufer mich geweiht.

[1]R. der Ly. S. 16.
[2]S. 12

Das Gebiet der Poesie:

Denn süss klingt mir die Melodie
Aus diesen zukunftsschwanzern Tönen;
Die Hammer senken sich und dröhnen:
Schauher, auch dies ist Poesie.

Sie kehrt nicht nur auf ihrem Gang
In Wälder ein und Wirtshausstufen,
Sie steigt auch in die Kohlengruben
Und setz sich auf die Hobelbank.

Auch harft sie nicht als Abendwind
Nur in zerbröckelnden Ruinen,
Sie treibt auch singend die Machinen
Und pocht und hämmert, näht und spinnt.

Sie schaukelt sich als schwanker Kahn
Auf blauem Schilf umkränztem Weiher,
Sie schlingt den Dampf ums Haupt als Schleier
Und saust dahin als Eisenbahn.

Von nie geahnter Kraft geschwellt,
Verwarf sie ihre alten Krücken,
Sie mauert Tunnels, zimmert Brücken
Und pfeift als Dampfschiff um die Welt.

Ja, Wunderthut sie sonder Zahl,
Sie lindert je gliches Verhängnis,
Sie setz den Fuss selbst ins Gefängniss
Und speist die Armut im Spital.

Wohl wars der Himmel, der sie schuf,
Doch heimisch ward sie längst auf Erden,
Drauf immer heimischer zu werden
Ist ihr ureigenster Beruf!

So klingt das Lied, das hohe Lied,
Das dumpfauf mir die Hämmer dröhnen;
Euch aber, euch, die es verhohnen,
Euch fordr' ich kühn in Reih und Glied!

Als Dichter besitzt Holz ein grosses Selbst vertrauen. Er liebt selbständig zu sein. Mit der festen Uberzeugung, dass die neue Bewegung, der er sich angeschlossen, zum Sieg führt, scheut er es nicht sich mit seinen Vorgängern,"mit den grossen und gewaltigen der Geschichte", aus einander zu setzen; alle Nachahmungen und Unselbständigkeit zu verdammen, und über die alten Vorbilder die Geissel zu schwingen. Ganz furchtlos behauptet er, die ganze deutsche Dichterschaft sei, mit nur wenigen Ausnahmen, zu sehr Nachahmer und zu wenig die selber gewesen. Nun sei aber der Zeitpunkt gekommen wo dies nun alles anders werden müsse.

Armer klassischer Kollege!
Streu, wie unser Grossohm Hiob,
Asche dir auf deine Platte,
Denn die Welt hat sich gedreht,
Und mit Wolfgang Goethe starb
Längst der Letzte der Olymper

Und:

Seit der alte Herr von Hutten,
Von der Meute seiner braven
Zeitgenössischen Philister

Wie ein Hirsch ins Holz gehetzt,
Auf der Ofenau verreckt ist,
Hat nur ein[1] Mensch hier in Deutschland
Tabak, Bier und Kohl verdaut,
Der, bis in den Tod sich selbst treu,
Ein lebendiger Protest war
Gegen jedes lächerliche,
Knöcherne Schablonentum.

Wieder:

Macht euch auf, ihr Neunmalweisen,
Schleicht euch nächtlich durch die Gassen,
Pilgert tagsdurch die Fabriken
Und den Denkern Schau ins Hirn!

Thut's, und wagt es dann zu leugnen,
Dass der Mensch sich, den die Vorzeit
Wie ein Tier ins Joch geknutet,
Endlich sehnt, ein Mensch zu werden.

Holzens Vorbilder befinden sich also nur ganz Ausnahmweise in der Vergangenheit, aber vor ihm schimmert eine glückliche, goldene Zukunft. Darum, dass er bei seinen Vorgängern nicht in die Schule gehen will muss er sich seine Meister sonst wo suchen; und glücklicherweise stellen sie sich bald ein, aus Russland, Frankreich und Skandinavien. In ihrem Schaffen erblickt er eine neue gesunde Weltauschauung, voll Leben und Frische, die Hoffnung der Nenschheit für die Zukunft. Und er bricht in folgenden Worten aus:

Zola, Ibsen, Leo Tolstoi,
Eine Welt liegt in den Worten,

[1] Heine

Eine, die noch nicht verfault,
Eine, die noch kerngesund ist.

Wieder:

Nur zu meiner neuen Welt,
Zu dem neuen Evangelium,
Das aus Frankreich her und Russland
Unsrer Kunst gepredigt wird,
Konnten sie sich nicht bekehren,
Und das Kleeblatt opponierte
Gegen die Verherrlichung
Zolas, Ibsens, Leo Toktois.[1]

Das ist in kurzen Zügen ein Bild von Arno Holz in seiner ersten Dichterperiode. Dieses Bild kommt am besten zum Vorschein in seinem "Buch der Zeit" und einigen kurz darauf folgenden Gedichten. Der Inhalt seiner Gedichte ist realistisch die Form noch die Gewöhnliche.

Auf diese Periode aus dir nur Mut, Hoffnung, Lebensfreude und Entschlossenheit sprüht folgt nun eine Zeit der Unentschlossenheit. Über diese Periode wollen wir ihn selber berichten lassen:[1] "Und nun war eine Zeit für mich angebrochen, die nur der zu schätzen wissen wird, der sie, in ähnlicher Form wenigstens, bereits selbst erlebt hat. Alles in mir war in Trümmer gegangen, und doch verrann kaum eine Woche, in der nicht noch irgend etwas nachstürzte. Und was das sonderbarste dabei war, das Tollste, ich empfand darüber jedes mal noch so eine Art zorniger Freude, etwas wie eine Genugthunng. Etwa jener ähnlich, die, wie ich mir denke, im Mensch empfinden muss, der eben eine Million verloren und nun die letzten paar Pfennige, die ihm noch übrig geblieben,

[1] A. a. O. S.20

dem ersten besten Bettler zuwirft. Das einzige, was mir noch übrig zu bleiben drohte, war eine einzige, ungeheure Skepsis. Gegen alles und in erster Linie, namentlich gegen mich selbst! Doch ich will mich in keine Details verlieren. Ich fand mich wieder, nach einem Jahr mitten im Winter, in einem kleinen verschneiten Häuschen, das dicht an der Haide lag, abseits, ganz einsam und ich der einzige Mensch in ihm, Berlin eine gute Meile weit hinten im Rücken. In diesem Milieu folgte meine Zusammenarbeit mit Johannes Schlaf." Die erwähnte "Zusammenarbeit" mit Johannes Schlaf macht seine zweite Verfasserperiode aus. In ihr handelt es sich überhaupt um die praktische Anwendung der naturalistischen Theorien nicht nur dem Inhalte nach, sondern auch in der Darstellung, indem Ausdruck, wo, demgemäss die Form auch naturalistisch werden muss. In dieser Periode handelt es sich aber um die Novelle und das Drama[1], also eigentlich ausserhalb des Gebietes dieser Arbeit. Weswegen wir, mit diesen Erwähnungen, diese Periode vorübergehen wollen und uns der dritten zu wenden.

Was hat eigentlich Arno Holz gewollt? Worin besteht sein Verdienst als Reformator auf dem lyrischen Bebiete; worauf ziehlt er hin? Wir haben schon darauf hingewisen, dass in seiner ersten Periode er nur dem Inhalte nach Naturalist war und der Form nach, noch epigonenhaft. In der zweiten Periode führt er auch das naturalistische in die Darstellungsmethode ein. Was meinen wir nun damit? Das bedarf eine Erklärung. Erstens wollen wir ihn selber reden lassen: "Ich weiss nicht, ob man mir sofort Recht geben wird. Aber der grosse Weg zur Natur zurück, den Seit der Renaissanze die Kunst nicht mehr gegangen und den, nach den allerdings noch nicht überall und völlig überwundenen Eklektizismen einer

[1] Papa Hamlet, Familie Selicke [2] A.a.O. S.22

Jahrhunderte langen Epigonenzeit endlich breit wiedergefunden zu haben, einer der denkwürdigsten Glückszufälle unseres Zeitalters bleiben wird, den in der Literatur, eine Generation vor uns, zuerst der Roman betrat und dann, erst in unseren Tagen, endlich auch das Drama,--dieser Weg ist von der Lyrik noch nicht beschritten worden." Diesen Weg behauptet Arno Holz, wenigstens streckenweise, eingeschlagen zu haben. Als Dichter hat er die "Prinzipien des künstlerischen Schaffens"[1] gründlich durchgedacht, und versucht die Ursachen, das Ziel und die Mittel dieses Schaffens oder Wirkens zu erfassen und zu erklären. Die Ursachen dieses Schaffens müssen unwillkürlich und unvermeidlich sein; das Ziel besteht in der möglichst intensivsten Erfassung des künstlerischen Komplexes oder der äusseren Natur, welche der Kunst durch ihre eigenthümlichen Mittel offen steht.

Die Mittel der dichterischen Kunst sind die Worte. Der Bildhauer gebraucht den Thon und den Stein, der Maler die Farben, der Dichter das Wort. Das Wort ist also sein Mittel. Dieses Mittel bleibt, wie das Mittel in jeder Kunst, immer dasselbe. Es ist einfach da, und daran ist nun nichts zu ändern. Was nun Arno Holz beziehlt, ist nicht eine Reform an dem Mittel der poetischen Kunst an sich, sondern eine Reform der Handhabung des Mittels. Darüber sagt er:[2] "Man revolutioniert eine Kunst also nur, in dem man ihre Mittel revolutioniert. Oder viel mehr, da ja auch die Mittel stets die gleichen bleiben, indem man ganz bescheiden nur deren Handhabung revolutioniert."

In seinem intensiven Studium über diesen Punkt ist er zu dem Schlusssatz gekommen, dass in der deutschen, ja, in der

1) "Jahre lang über ein Problen das Gehirn zergrübelt" S 29
2) A.a.O. 23

Dichtkunst überhaupt, diese Mittel unrichtig und unnatürlich gehandhabt worden sind. Diese unnatürliche Behandlung dieser Kunstmittel besteht einfach darin, wie früher darauf hingewissen worden ist, dass der Dichter, indem er eine gewisse musikalische Kraft-Wirkung oder Klang zu bewirken suchte, und das als höchste Ziel bezweckte, er dadurch dem Worte seines wesentlichen natürlichen Wertes beraubte, und ihm,"einem forgefassten Klangschema zu Liebe," einen ungehörigen Wert auf Zwang. Um kurz zu illustrieren: Wenn er das Wort Meer ausspricht, will er nicht, dass es wie "Amphitrite" klingen soll; das "ware überwertet" noch wie "Salzwasser"; das wäre "unterwerte ", sondern ganz einfach und natürlich, wie Meer.[1] "Ich bin völlig zufrieden, wenn es wie Meer klingt."

Dieser unnatürliche Vorgang, behauptet Arno Holz, geht wie ein "falsches Pathos","ein unheimlicher Leierkasten" durch die sämmtliche Literatur.[2] "Jedenfalls, steht Zweierlei fest; ihn besass niemand von uns(diesen Ideengang)und auch heute noch handhabt die Lyrik ihre Mittel in der selben Weise, in der sie schon unsre Grossväter gehandhabt haben. Die Verse selbst der Allerjüngsten bei uns unterscheiden sich in ihrer Struktur in nichts von den Versen, wie sie vor hundert Jahren schon Goethe gekonnt, und wie diese sich ja auch wieder nicht von den Versen unterschieden hatten, wie sie bereits das Mittelalter skandierte, oder wenn man noch weiter will, die Antike." Das bedeutet, in Wahrheit, nichts anderes, als dass die sogenannte "Form" in unserer Dichtkunst eine mehr und mehr gezwungene und von ihrem Urwesen abgewichene geworden ist. Mit diesem kräftigen Auftreten von der "neuen Schule" scheint es aber als ob auch die Dichtkunst ihre Zwangherrschaft abwerfen würde, und sich ihrer gehörigen Freiheit

[1] A. a. O. 34
[2] S. 33

unangetastet freuen durfte.

Arno Holz bestrebt wieder: Erstens: der dichterische Vorgang muss ein natürlicher sein, und von allem Zwang frei. Der Dichter darf die Mittel brauchen, aber nicht missbrauchen.

In dem Leben jedes wahren Dichters giebt es Moments von besonders fruchtbaren Empfindungen; Momente, wo der Dichter von irgend einem Objekt ausser ihm dichterisch erfasst wird. Diese Momente muss er gebrauchen um das Wesen des dichterischen Objektes zu ergründen. Was er da erlebt, die Eindrücke die er da Empfindet und in sein Wesen aufnimmt, das soll er einfach und natürlich, wie er es aufgefasst hat, durch die gegebene Mittel wieder Gestalt geben; ohne welchen Versuch auf Klangwirkung als Selbstzweck. Er will, dass ein jeder Dichter dabei seine eigene Sprache redet, und nicht "immer in Zungen redet", die seine "Urgrossväter gesprochen".[1] Da ensteht eine Lyrik, die auf[1] "jede Musik als selbst zweck verzichtet, und die reinformal lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt." Die sogennannte "Form", Rhythmus, Hebung, Pausen u.s.w. kommen dann unmittelbar aus dem Wesen des Gedichtes heraus, und fliessen nicht aus einer Guelle für sich. "[2] Die ursprünglichen Werte den Worten aber gerade zu lassen und die Worte weder aufzuputzen noch zu bronzieren oder mit Matte zu umwickeln, das ist das ganze Geheimnis."

"Das höchste Gesetz" dieser Technik, ist die "letzte Einfachheit", und "die intensivste Kunstform ist die möglichst natürliche, mit Holzen eigenen Worten:[3] "Drücke aus, was Du empfindest, unmittelbar wie du es empfindest, and du hast ihn", nämlich

[1] S.26
[2] S.28
[3] S.32

den Rhythmus. "Du greifst ihm, wenn Du die Dinge greifst. Er ist in allen immanent. Auf alles übrige verzichte: ich könnte noch hundert andere Umschreibungen liefern, und alle würden dasselbe sagen."

Es wird schon klar geworden sein, dass bei diesem Vorgang auf vieles "verzichtet" werden muss; Der fortwährende Gebrauch von einem vorausbestimmten Versschema erscheint uns, nach der vorangegangenen Erklärung als eine Unmöglichkeit.

Es wird vielleicht vielen erscheinen als ob man, indem man Reime, Daktylen, Jamben, und wie sie nun alle heissen aus der Poesie entfernen will, als ob man wie Räuber in ein Heiligthum einbräche und das Allerheiligste fortschaffte. Ein Irrthum! Diese Prinzipien haben ihr Tagewerk vollbracht, und müssen zu Ruhe gehen; sie gehören der Vergangenheit an. Unsere Zeit und Sprache ist nicht mehr die Sprache und Zeit Goethes, Schillers und Shakespears, sie mögen so grosse Genien sein wie sie wollen. Ihre Gedichte geniessen wir "historisch", und wir bringen dabei ihren Verfassern keine Unehre an. Vielmehr, wir geben ihnen die Ehre, die ihnen gebührt. "Jedem Arbeiter gebührt sein Lohn." Aber das zwanzigte Jahrhundert muss seine eigene Sprache reden und auf eigenen füssen stehen. Ja, wie Fr. von Logau schon in dem siebenzehnten Jahrhundert sprach, passt ganz gut heute:[1] "Wer von Herzen redet Deutsch, wird der beste Deutsche sein."

Aber warum denn irgend etwas aus der Poesie zu entfernen versuchen? Weswegen den Reime und die alten Formen überhaupt antasten? Gehört nicht Z.B. der Reim ganz dem Wesen der deutschen Sprache an? Ist nicht das traditionelle Versmass mit unendlicher Mühe hergestellt worden? Ja wohl! Wiederum, keinen

[1] Vogt u. Koch S.358

Ruhm des ehrwürdigen Opitzen und seiner Nachfolger, wollen wir dabei antasten. Der Versuch den Reim ganz aus der Sprache zu entfernen, wäre auch eine Thorheit. Der Reim hängt nicht nur mit der deutschen Sprache, sondern mit fast jeder Sprache ziemlich eng zusammen. Und den Rhythmus hierdurch aus der Poesie fortzuschaffen wäre einfach unmöglich, eben weil er, wie früher erwähnt ist, unauflöslich mit dem Wesen der Sprache zusammenhängt. Es ist das physiologische Wesen der Sprache, dass nicht jede Silbe gleich stark betont wird, Beim Sprechen wechseln unwillkürlich in dem Vorgange von sich selbst heraus phonetisch der Stärkegrad der Betonung verschiedener Silben und Worte. Aus diesem Wechsel ensteht ja der sogenannte Rhythmus, und besteht nur für das Gehör, und kommt von selbst aus dem sprachlichen Wesen hervor. Deswegen besteht bei Arno Holz überhaupt nicht der Versuch den Rhythmus zu entfernen. Aber hier handelt es sich nun wieder um ein intensives Suchen nach Reimen, das, man kann es nicht bestreiten, bei manchen Dichtern zu fast einer Sucht geworden ist. Und es handelt sich um einen Rhythmus, der ganz einfach und natürlich aus dem Wesen des bestimmten Ausdruckes selbst herauskommt, und nicht um einen traditionellen Rhythmus den man dem "Wesen" anpassen will.

Worin besteht nun die Gefahr beim Gebrauch traditionellen Reime und Rhythmen? Das ist wohl leicht zu erklären. Die deutsche Sprache ist eine reiche Sprache, das spürt auch ein Ausländer. Sie ist auch reich, obwohl nicht übermässig, an Worten die mit einander reimen. Trotzdem liegt doch die Gefahr vorhanden bei dem Suchen nach Reimen, dass der Dichter, indem er Reime gebraucht, die schon vorher gebraucht worden sind, dass der Dichter damit auch den Gedanken gebraucht der schon gebraucht worden ist; und somit Nachahmung und Unselbständigkeit sich hingiebt.

Wie steht es nun mit der dichterischen "Form" sonst? Martin Opitz verdient den höchsten Ruhm dafür, dass er am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts die deutsche Poesie unter ein ordentliches metrisches System brachte. Vor ihm war für die Dichtung in der Volkssprache kein System vorhanden. Aber Opitz hat für sein System selber keine Vollkommenheit beansprucht, und er wäre doch wohl wunderlich, wenn man auch während der verganzenen Jahrhunderten Seit Opitz, nicht die Schwächen dieses Systems sehen könnte und bedeutsame Besserungen anstellte. Das sogar viele seiner unmittelbarsten nachfolger gethan haben. Z.B. Johann Bathasar Schupp(ins) über Spitzens Gesetz:[1] "Welcher römische Kaiser, ja welcher Apostel hat ein Gesetz gegeben, dass man einer Sylben halben, dem Opitio zu gefallen, solle einen guten Gedanken fahren lassen." In so fern als diese Überlieferungen dem heutigen Dichtergeist ein Hemmschuh sind, müssen sie aus der Dichtkunst heraus und nun als "Überlieferungen" betrachtet werden. Sie haben ihr Tagewerk gethan. Lass sie zu Ruhe gehen "Eine neue Blüte, wenn es so weit ist, wird an ihrer Stelle "rücken".

In welcher Beziehung steht um Arno Holz zu den überlieferten Formen? Was für einen Reim und Rhythmus will er haben? Den Reim will er überhaupt nicht. Er behauptet alle Reime sind schon lange in der deutschen Sprache vielmals gebraucht worden. Seine eigene Worte darüber lautet:[2] "Wozu der Reim? Der erste, der--vor hundert Jahren!--auf Sonne Wonne reim te, auf Herz Schmerz, und auf Brust Lust, war ein Genie. Brauch ich aber den selben Reim, den vor mir schon ein anderer bebraucht hat, so streife ich in neun Fällen von zehn denselben Gedanken. Oder, um dies bescheidener

[1] [2] Vogt und Koch: Deut Lit. Leipzig 1897. S.363

auszudrücken, doch wenigstens einen ähnlichen. Und man soll mir die Reime nennen die in unserer Sprache noch nicht gebraucht sind!"--

Arno Holz will einfach einen natürlichen Rhythmus haben. Er unterscheidet in dieser Beziehung dreierlei: den traditionellen Rhythmus, den sogenannten freien Rhythmus und den natürlichen Rhythmus. Der erstgenannte ist überall in der Dichtkunst zu finden. Zu dem "freien" Rhythmus sind einige Dichter gekommen; beispielsweise Goethe und Heine. Weiter sind sie aber nicht gelangt. "Der 'freie' Rhythmus, sagt er,[1] "scheint mir in Theorie und Praxis erst bis zu Goethe und Heine gelangt. Das heisst also, nur erst bis zu den sogenannten freien, noch nicht aber zu den[2] natürlichen Rhythmus. "Der Rhythmus, den ich will, ist nicht mehr der freie sondern ich will den notwendigen."

Bei diesem künstlerischen Vorgang ist das erste Erfordernis, dass man[3] den Mitteln dieser Kunst ihren natürlichen Wert lässt. Der Dichter darf sich mit den Mitteln keine "Scherze" erlauben, Die alten dichterischen "Freiheiten", Elision, Formveränderungen, Gebrauch von Fremdwörter und der gleichen Reime wegen müssen aus der Poesie heraus. Dem Formschema[4] "zu Liebe maulschellierte Goethe unsre arme Sprache, indem er statt unter der Sonne unter der Sonn'schrieb; und Heine genierte sich nicht das Gleiche zu thun, ineem er das schöne Imperfektum wandelte er in[5] wandelt' er korrumpierte, wodurch es für unser Ohr selbst verständlich zum Präsens wird. Und von solchen und ähnlichen Ungeheuerlichkeiten wimmelt es nur so, wimmelt die ganze gepriesene Technik unserer Klassik. Der notwendige Rhythmus, den ich will, darf sich solche, oder auch nur ähnliche Scherze nicht mehr erlauben. Er wächst als wäre vor ihm irgend etwas anderes noch nie

[1] S.28
[2] S.44
[3] S.36
[4] S.45
[5] S.30

geschreiben worden, jedes mal neu aus dem Inhalt." Ein anderes Erfordernis bleibt die Anschaulichkeit. Das heisst, der Dichter muss, was er darstellen will klar und deutlich darstellen.

In dieser Hinsicht steht es nun leider häufig genug auch schlecht in manchen Gedichten. Da wird oft, weil man Reimen und ordentliche Jamben oder Trochäen haben muss, der Inhalt so verdreht und der Sinn so verwickelt, dass man von Anschaulichkeit und Klarheit gar nicht mehr reden kann. Da ist manchmal die erste Zeile, und vielleicht auch die zweite, einer Strophe ziemlich klar und natürlich, aber jenachdem man tiefer in die Strophe eingeht, stösst man auf unnatürlichkeiten.

Da kann man irgendwo in die Literatur eingreifen und es wird nicht schwer sein Beispiele zu finden wodurch wir diesen Punkt verauschaulichen können. Nemen wir also eine Strophe von Heine heraus:

[1]Der bleiche Heinrich ging vorbei,
Schön Hedwig lag am Fenster.
Sie sprach halblaut:"Gott steh' mir bei
Der unten schaut bleich wie Gespenster!"

Gegen die erste Zeile ist nichts einzuwenden. Die Zweite ist auch nicht so schlecht. Mit der dritten fangt es aber schon an. Der Dichter musste da ein Wort haben, das mit "vorbei" reimte, und da war er schon in Verlegenheit, weil nun nicht so sehr viele Wörter in der deutschen Sprache mit "vorbei" reimten. Und da hat er den Ausdruck, "Gott steh' mir bei" hineingeschoben obwohl er nun ziemlich unpassend ist. Mit der vierten Zeile jedoch ist das Mass erreicht! Betrachte man die Zeile genau! Die Zeile ist nun so un-

[1]Die Fensterschau: Heines Werke: Hoffmann u. Campe, Hamburg, 1867, S.66

klar und unnatürlich wir sie nun sein kann:

"Der unten schaut bleich wie Gespenster!"

Mann kann sie ja verstehen, aber klar ist sie nicht. Erstens mal: Der Dichter will wohl einfach sagen: Der unten sieht so bleich aus wie ein Gespenst. Was hat er nun aber, dem Vermasse und dem Reine zu Liebe, gethan? Erstens hat er sich eines unbestimmten Gebrauches von dem Worte "schauen" bedient, im Sinne von "anssehen"; zweitens die störende und unpassende Mehrzahl von dem Worte "Gespenst", aber das Wort musste ja auf "Fenster" reimen, und darum steht nun die Zeile da, zweideutig und unklar.

Auf einen ganz anderen Karakter der Strophe besteht Arno Holz. Dies zu veranschaulichen soll hier ein Stück seiner eigenen Kritik über einen Vers aus Richard Dehmels "Venus-Zyklus" angeführt werden:-

Niemals sah ich die Nacht beglänzter,

Diamantisch reizen die Fernen,

Durch mein staubiges Kellerfenster

Sticht der Schein der Glaslaternen.

[1] "Niemals sah ich die Nacht beglänzter. Das ist eine Zeile, eine Vorstellung, eine Unmittelbarkeit in Ausdruck, die über alles Lob ist. Was an diesen sechs Worten umzuschreiben wäre, wüsste ich nicht. Sie entsprechen auf das Vollkommenste allem, was ich verlange. Diamantisch reizen die Fernen. Mich stört sofort derselbe Rhythmus. Ein neues Gefühl, und der Klang blieb der gleiche! Ich habe daher sofort die fatale Empfindung: diese zweite Zeile ist bereits 'gebaut' worden; nicht ihres besondern Gehalteswegen sondern reinäusserlich, der ersten zu Liebe. Sie gefällt mir zwar auch noch, ich verspüre ein Etwas in ihr, dem ich mich nicht entziehen möchte, aber mein Enthusiasmus ist bereits

[1] S.48

gedämpft. Durch mein staubiges Kellerfinster sticht der Schein der Glaslaternen. Die enttäuschendste Probe auf mein Exempel! Ich kucke dem Dichter bis hinter seinen letzten Lappen. Jede Illution ist pardu. Wem ich die Nacht beglänzt sehe und die Fernen mich diamantisch reizen, kann ich mich unmöglich zugleich hinter einem staubigen Kellerfenster befinden, durch das der Schein der Glaalaternen sticht. Diese Vorstellung empört meine Augen.--Wie kam der Dichter auf sie? Offenbar nicht weil er sie hatte; weil es ihn drängte, sie uns zu ve mitteln. Aber auf beglänzter Reime sich eben nur nach begrenzter, bekränzter, geschwänzter, Fenster und Gespenster, und auf Fernen lernen, Kernen, Sternen, Kasernen und Laternen!

Dass Arno Holz wirklich nach diesem Prinzip nicht dichten wollte zeigen auch seine Gedichte, wenn man sich die "Mühe machen will, die bereits vorhandenen unter diesem Gesichtspunkte einer Prüfung zu unterziehen":

Zwischen Gräben und grauen Hecken,
den Rockkragen hoch, die Hände in den Taschen,
schlendre ich durch den frühen Märzmorgen.

Falbes Gras, blinkende Lachen und schwarzes Brachland,
so weit ich sehen kann.
Dazwischen,
mitten in den weissen Horizont hinein,
Wie erstarrt,
eine Weidenreihe.
Ich bleibe stehn.
Nirgends ein Laut. Noch nirgends Leben.
Nur die Luft und die Landschaft.

Und sonnenlos wie den Himmel fühl ich mein Herz.

Plötzlich ein Klang.

Ich starre in die Wolken.

Ueber mir,

Jubeld,

durch immer heller werdendes Licht,

die erste Lerche.

Schönes, grünes, weiches Gras.

Drin liege ich;

Mitten unter Butterblumen!

Ueber mir,

Warm

der Himmel:

ein weites, zitterndes Weiss,

das mir die Augen langsam, gang langsam

schliesst.

Wehende Luft---ein zartes Summen.

Nun bin ich fern

von jeder Welt.

ein sanftes Rot erfüllt mich ganz

und deutlich spür ich,

wie die Sonne mir durch's Blutrinnt

minutenlang.

Versunken alles. Nur noch ich.

Selig!

Dieses Strophen entsprechen völlig Holzens Theorien. Der Inhalt ist sehr einfach. Ein einfaches Stück der äusseren Natur von dem Dichter klar und deutlich dargestellt. Kein Suchen nach Klangwirkung oder Reimen ist vorhanden; und trotzdem ist doch Rhythmus und Musik, nicht nur in jeder Zeile; sondern in jedem

Wörtchen zu spüren, und zwar nicht einen vorausbestimmten Rhythmus sondern einen der aus dem Inhalte der Zeilen selbst herausfliesst. Keine Zeile opfert der anderen etwas von ihrer Einfachheit und Naivität; aber jede Zeile steht da, wie sie gerade aus der Seele des Dichters geflossen ist. Aus diesen individuellen Zeilen ist nun ein lyrisches ganzes, eine Strophe, ein Gedicht, ein kleines Kunstwerk aufgebaut worden, daran wohl mancher Veränderungen zu machen hätte, das aber jedoch ein Kunstwerk bleibt, frei von äusserlichem und immerlichem Zwang, und das die dichterische Seele des Künstlers abspiegelt.

Es bleibt uns jetzt diese Frage übrig: Unter welchem Einflusse ist Arno Holz zu Diesem gekommen? Von Einflüssen von ausserhalb kann man bei Arno Holz nicht sehr viel sprechen. Fast jeder Dichter, jeder Künstler, bleibt immer mehr oder weniger von seiner Umgebung, von seiner Zeit, von der Vergangenheit u.s.w. beeinflusst. Von Einflüssen kann sich keiner fern halten. In Sofern ist auch Holz beeinflusst. Bei ihm aber ist doch zu bemerken, dass er, wie früher verwähnt, die Prinzipien der Kunst selbständig durch gedacht hat, und auf diese Weise zu vielen seiner Resultaten gekommen ist.

Obschon Holz sich mit Heine's Nordseebilder auseinandersetzt, haben doch dieselben Einfluss auf ihn ausgeübt. Er hat die Schwächen in denselben zu erfassen versucht, und sucht sich zu hüten dieselben zu begehen. Er sagt auch in Bezug auf Heines Verse: "Seime Verse bedeuten noch Weiterentwickelung." Einfluss auf ihn hat der amerikanische Dichter Walt Whitman auch ausgeübt, vielleicht im höheren Grade als Goethe und Heine. Das heisst, Holz ist ein Bewunderer von Whitmans Poesie, er ist aber durch aus kein Nachahmer von Whitmans Technik. Holz betrachtet Whitman als einen grossen echten Dichter, der mit dem Bestehen den Ge-

brochen hat, der aber nicht ganz im Stande war, etwas besonders Wertvolles an dessen Stelle zu setzen.

Holz drückt sich über Whitman folgenderweise aus:[1] "Ein ganz anderer Herr als die zu verehrenden Goethe und Heine war noch dieser Richtung bereits Walt Whitman. Ich werde seinen Namen nie zu papier bringen ohne vor diesen Americanman nicht innerlich den Hut zu ziehen. Er ist mir einer der liebsten aus der ganzen Weltliteratur. Ich fühle mich also vor der Verdächtigung gesichert, dass ich irgend wie geneigt sein könnte, Walt Whitman zu unterschätzen. Es stimmt unbedingt: Er hat den Umschwung, der sich heute vollzieht, bereits gewollt. Aber es stimmt ebenso unbedingt, wie ich dies schon in meiner selbst anzeige schrieb, dass das alte zwar durch ihn zerbrach, aber ein neues nicht an seine Stelle gesetzt wurde. Die Lyrik Walt Whitmans, rein technisch, blieb ein Mischmasch aus freier Rhythmen und Prosa." Wieder:[2] "Wie ausserordentlich ich grade Walt Whitman verehre, brauche ich nach allem in dieser Blättern voraufgegangenen nicht mehr zu betonen. Sehe ich mich aber seine Lyrik rein technisch an, rein auf ihre Form, so stutze ich, pralle zurück, taumle ich, werde ich zu Baden geschlendert."

Wir müssen in dieser Hinsicht mit Holz übereinstimmen. "Den Umschwung" hat Whitman gewiss gewollt. Jedoch über das "Wollen" ist er in den Meisten seiner Gedichte kaum hinausgekommen.

In Whitmans gewaltiger Lyrik offenbart sich wahrlich eine majestätische Persönlichkeit. Seine Lyrik spricht von einem Dichter, der mit seiner grossen Seele sein grosses Vaterland umfassen versucht. Die Prärien, die Städte, die Meergestade, die

[1] Revolution der Lyrik. S.45 [2] S.66

öffentlichen Hallen, die Schlachtfelder, die Krankenhäuser; die ganze Kultur seines Vaterlandes, alles sucht er in jubelnder Andacht mit seiner Liebe zu umschliessen. Gewiss, ein grosser Dichter! Als Whitman im Frühjahr 1855 seinen Hammer und Hobel niederlegte und an das Drucken seiner "Grashalme", (Leaves of Grass) begab, hat er das gethan mit der Absicht der grösste Dichter seines Landes zu werden, seinem Volk eine neue Lyrik zu geben, Holzen nicht unähnlich wenn er dreizig Jahr später 1885 mit seinem "Buch der Zeit" dasselbe beabsichtigte. Whitman schreibt in seinem Tagebuch:[1] "I do not choose to write a poem on a lady's sparrow, like Catullus, or on a parrot, like Ovid, nor love songs like Anacreon--nor even like Homer--nor the siege of Jerusalem like Tasso-- nor--nor as Shakespear! I will aim at high immortal words--American.--I will be also a master after my own kind, making the poems of emotion, as they pass or stay, the poems of Freedom--singing in high tones democracy and the new world of it through these states."

In seinem langen Dichterleben hat uns Walt Whitman nun viel gesagt. Er hat uns viele Kunstregel gegeben, konnte ihnen aber selber nicht folgen. Er sagte, Z.B.:[2] "The style of expression must be carefully purged of anything dazzling or ornamental."-- Und: [3] "The art of art is simplicity."-- Aber den Fehler zu vermeiden war bei Whitman schwerer als die Regel dafür zu geben.

Diese, oder ähnliche Worte von Whitman hat wohl Richard M. Meyer gelesen, und ohne weitere Untersuchung geglaubt, wenn er schrieb, dass Whitman beobachtete die [4] "stremgste Vermeidung alles herkömmlichen poetischen Schmuckes!" Und wenn er einen missgelungenen Versuch macht zu beweisen, dass Holz ausschliesslich ein Whitmannachahmer sei.

[1] B.Perry W.W.S.70
[2] B.Perry S.73
[3] B. Perry. S.73
[4] D. d. L. d. N. J. S. 865.

Meyer fährt fort über "Whitman und seine deutschen Nachahmer Holz und Schlaf" und "ihre Gedichte in Prosa" zu reden:

[1] "Im Prinzip ist es nichts anderes, als jenes formlose Ausschreien der herrschenden Eindrucke, das an der Bahre des gefallenen Negerhäuptlings oder beim Ausziehen einer Indianertruppe in den Krieg ertönt."

Dieser Ausdruck des Literaturhistorikers verdient eine genaue Untersuchung. Diese ist nun die verkehrteste Auffassung von Holzens poetischer Kunst und Wollen die man sich je denken kann. Erstens hat wohl Herr Meyer in seinem Leben nie das Heulen einer "Indianertruppe" gehört noch "an der Bahre eines gefallenen Negehäuptlings" gestanden. Also handelt es sich in dieser Beziehung nur um Hirngespinster. Aber einen Vergleich zwischen Holzens und auch Whitmans poetischer Kunst und Wollen und dem Kriegsgeschrei von Pechtenden Indianern und trauernden Negern ist doch die absurdeste Bigotterie.

"Im Prinzip" sind schon Whitmans Gedichte etwas ganz anderes als das von Meyer angeführte "Ausschreien". Nach den schon von Whitman angeführten Zitaten braucht das nicht weiter betont zu werden. Seine Künstlerische Kraft reichte nicht hin eine Kunstform zu schaffen, die von anderen Dichtern gebraucht werden konnte.

Whitman was trotzdem ein Dichter, der mit den abgetragenen, trockenen, hundertjährigen Kunstprinzipien und Versschemen brechen durfte, und deswegen bewundern wir ihn. Holz ist nun aber nicht sein Nachahmer.

Die interesannte Thatsache dabei, ist aber dass Meyer mit dem Gedichtchen, mit dem er beweisen will, dass Holz "ganz Whitman ist", gerade das Gegentheil bewiesen hat, nämlich dass

[1] D.d.L.d.NJ.S.866

Holz überhaupt nicht ein Whitmannachahmer ist.

Das Gedichtchen ist das folgende, aus dem Phantasus:

Ich öffne ein kleines Gitter.
Die März gefallenen
Über den Weg, durch welkes Laub, hüpfen Schwarzdrosseln,
Um verwitternde Kreuze in Sonnenlicht spielen glitzernde Fäden.
In einer Ecke,
--der Epheu blinkt, ich bücke mich--
Auf einem Stein liegen Rosen.
Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen.
Die alten Bushstaben sind kaum mehr zu lesen.
Mit Mühe nur entziffre ich:
"Ein---un---be---kann---ter---Mann."

Über dieses Gedicht urteilt Meyer folgender Weise:[1] "Man sieht, hier ist alles aufgelöst der Eindruck der Sinne, die psychologische Wirkung, die Form. Für jeden Einzelneindruck sind knapp die bezeichnenden Worte gesucht. Wirkung wird erwartet von der Gruppierung des ganzen, deren innere Krystallisation, etwas spielerisch, typographisch angedeutet wird."

Ein ähnliches Gedicht hätte Whitman nie schreiben können. Es ist von Whitmans Liedern gänzlich verschieden. Das persönliche Pathos und bewuste Streben nach einer klangvollen Rhetorik, oder, um mit Meyer zu reden, das viele subjektive "predigen" und Monstrosiöse, das in fast allen von Whitmans Dichtungen durchgeht, würde natürlich auch in diesem zum Vorscheingekommen sein. Von Whitmans lyrischer Form, von allerlei Prinzipien und Systemen beeinflusst; vom dem Psalmen und Sprüchen in der Bibel von den Gedichten Ossians, von Milton und anderen, von der ist nur in dem an-

[1] A.a.O. S.866

geführten Gedichte keine Spur zu finden.

Es ist ein himmelsweiter Unterschied zwischen dem kleinen Stimmungsbildchen in der "Ecke" auf dem Friedehofe und Whitmans gewaltiger Pegasusflug durch Wälder, Thäler, Prärien und Städte.

Holz hat nun in "knapp bezeichnenden" Worten aus "Einzelrindrücken" logisch das keine Stück Natur, das Stimmungsbild in einem kleinen lyrischen Kunstwerke wiedergegeben, mit Auslassen alles unnötigen, Schmuckes und subjektiven Pathos. Die "knappen" Worte, drücken aber genau das wesentliche aus. Auf alles Übrige hat der Dichter verzichtet. Dabei ist es beschehen, dass Holz hier in "knapp bezeichnenden" Worten ein vorzüglicheres Kunstwerkchen geschaffen hat, als manch sogenannter Dichter in einem Übermass von unnötigen Worten und hochklingender Rhetorik hatte thun können.

--Ich öffne ein kleines Gitter! Unsere Aufmerksamkeit wird sofort auf das was dahinten steckt gelenkt. Und so ganz allmählich, aber anschaulich enthüllt sich vor unserem Geistesauge die ganze Szene: die taureiche Morgenstunde, der Kirchhof, die neuen Gräber, die Wege mit verwelktem Laub bedeckt, die verwitternden Kreuze, und, schliesslich der ganz besondere Raum.

In einer Ecke.

Fast jeder Gegenstand, den wir hier zu finden erwarten, wird uns vor die Augen geführt.

--Der Elpheu blinkt, ich bücke mich
auf einem Stein liegen Rosen.

Was wäre an diesen beiden Zeilen zu verändern oder zu verbessern? Ist nicht alles, was wir da zu lesen wünschen, vorhanden? Kommt nicht jedes Wörtchen zu seiner vollen und natürlichen Wirkung? Ist das "im Prinzip" nicht als ein "form loses Aus-

schreien" auf des Negerhäuptlings Bahre oder das Heulen der Indianer? Wir brauchen keine Antwort zu geben! Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen. Die alten Buchstaben sind kaum mehr zu lesen.

Was auch hier anzusetzen wäre, oder wie man dies schöner andrücken sollte lässt sich nicht so leicht sagen, wie Herr Meyer zu denken scheint. Es handelt sich hier um einfache poetische Kunst; und wenn wir erhlich darnach suchen, finden wir sie hier in ihrer einfachsten Schönheit.

Holz ist ganz zufrieden wenn das Wort "Ranken" als Ranken lautet. Er will durchaus nicht dem Wörtchen den hochfliegenden Klang von"uralten Eichen"oder ähnliches geben. So auch mit den übrigen Worten. Viel mehr könnte über dieses Gedicht geschrieben werden, aber das Gesagte genügt vollständig um zu zeigen, dass Holz durchaus kein Whitman nachahmer ist; das seine Kunst "im Prinzip" durchaus kein "ausschreien" ist.

Also, Herr Meyer hat sich mit seinem eigenen Beispiele selbst wiedersprochen. [1]"Der stramme kleine Ostpreusse mit dem Schnurrbart und dem Pinzenez", wie sich Meyer spöttisch über Holz ausdrückt, bleibt trotzdem ein Dichter.

Wir sind am Ende dieses Abschnittes angelangt. Wir haben zu zeigen versucht welche Entwickelung Holz als Dichter in seinem künstlerischen Schaffen durchgelebt hat, und sonnt auch die Bewegungen welche sich während der letzten Jahrzehnte in Deutschland geltend gemacht haben. Dass Holz für die Lyrik einen neuen Inhalt voll Leben und Frische forderte, dass nicht nur die drei Stände an der Lyrik teilzunehmen berechtigt waren, sondern auch der vierte stand, die Arbeiter. Dass er aber nicht nur einen neuen Inhalt forderte, sondern er ging einen Schritt weiter: der neue Inhalt

[1] A.a.O. S.812.

sollte eine neue Form haben, und zwar eine ganz absolut wesenliche Form, eine notwendige, frei von allem Zwang; die mit dem Wesen des Inhaltes aufs Innigste verbunden sei; und dass Holz somit der erste ist der in der Lyrik auf den sogennanten natürlichen Rhythmus besteht. Dass er diese Reform in der Lyrik bewirken wollte durch die Reform der Handhabung der Mittel dieser Kunst, der Worte: Auf dieser Weise, dass der Dichter jedem einzelnen Worte seinen immanenten Wert behalten lässt, und jedes Wort das ausdrücken lässt was er ausdrucken soll; ohne irgend eine schöne Rhetorik oder Pathos in Betracht zu ziehen. Dass der Dichter das Stück Natur, das dichterische Bild in logischem Zusammenhang aus den einzelnen Worten zusammenstellt damit ein Kunstwerk geschaffen werde bei dem es sich mehr um den Inhalt als um sogenannte "Form", und Pathos handelt, bei dem die Form aus dem Inhalt selbst hervorgeht und nicht eine eigene Existenz führt. Etwas durchaus Neues ist dieses Prinzip bei Holz nicht. Ein Streben danach ist unter Dichtern und Künstlern mindestens ^Klopstock vorhanden gewesen. Arno Holz ist jedoch der erste, welchen den Grundsatz in Verständlichen Worten zusammenfasste, welcher das Wünschenswerte zu Realität führte, der das entscheidende Wort sprach, wodurch das Geahnte eine lebendige Gestalt wurde. Holz besteht nur auf der allgemeinen Gültigkeit dieser Form, aber wir dürfen wohl sagen, dass sich wohl andere neue Formen denken lassen. Immerhin hat Holz bis jetz die einzige neue und ganz ausgebildete Technik geschaffen.

Die Zukunft mag uns andere Prinzipien und Theorien in ihrem Schosse bringen von der wir heute keine Ahnung haben. Es ist und bleibt jedoch Holzens grosses Verdienst uns das gegeben zu haben was wir heute in der Lyrik als ein bestimmtes Kunstprinzip besitzen. Es bleibt uns nun zu zeigen übrig in wie fern

es Holz gelungen ist in seinen eigenen Gedichten nach diesem Prinzip zu verfahren. Aber ehe wir uns an das Analysieren einige seiner Gedichte begeben wollen wir doch auf eine möglich auftauchende Frage Antwort geben. Es frage jemand: Wie steht es nun mit diesen neuen Theorien von Arno Holz; haben sie wirklich einen künstlerischen Wert? Uber seine Theorien haben schon seine Kritiker sich den Kopf zerbrochen, indem sie versucht haben zu zeigen, dass seine Theorien sowohl wie seine Gedichte wertlos sind. Holzens Worte und Meinungen haben jedoch in Stellen gewirkt, und heute beginnen schon bedeutende Künstler wie Schaukal, Dehmel und andere den grossen Wert Holzens Bestrebungen anzuerkennen.

Deswegen lautet manches Urteil in dem Ohre des ehrlichen Forrschers unverständlich, wenn Kritiker behaupten, dass wenn Holz sagt: Drücke aus, was du empfindest, unmittelbar, wie du es empfindest und du hast ihn (den natürlichen Rhythmus) u.s.w., so sei dies ihnen nun zu einfach, kein Kunstprinzip, nur ein Ausdruck von "einem Idioten", der von Kunst keine Ahnung hat, und der seine dummen wertlosen Theorien veröffentlicht, weil er nicht fähig ist etwas echt künstlerisches zu liefern. Ja, sie behaupten sogar Holzens ganze lyrische Auffassung bedeute nur, dass ein Aufstapeln von Naturlauten mit einem lyrischen Gedicht identisch ist. Indem man schreie, plaudere oder sonst Naturlaute ausdrücke prodizierte man lyrische Gedichte. Sogar wenn man aus Versehen einem Hund auf den Schwanz tritt, heult er auch ein lyrisches Gedicht hervor. Das ist nun alles Unsinn! Wenn sie Holz ordentlich verstanden hätten würden sie natürlich so nicht geschrieben haben, und wenn in ihrem Argumant kein Fehler wäre musste man ihnen natürlich Recht geben. Nun mit dem Hund: Wenn der Hund Geist und

Verstand hatte, einfach wenn er ein Dichter wäre, könnte er vielleicht ebensogut lyrische Gedichte produzieren wie mancher Reimschmied, das ist aber der Hund nun ein für alle Mal nicht. Das ist der Fehler![1]

I had rather be a kitten and cry--mew,
Than one of this same meter-ballad-mongers;
I'd rather hear a brazen candlestick turn'd
Or a dry-wheel grate on the axle-tree,
And that would nothing set my teeth on edge
Nothing so much as mincing poetry
T'is like the forc'd gate of a shuffling nag.

Holz setzt ja doch immer in diesem Zusammenhang den Dichter woraus, und zwar einen Dichter, nicht einen Idioten. Das scheinen viele seiner Richter nicht zu verstehen. Jeder Dichter kann Holzens Technik anwenden, darnach schaffen, sie zu seiner eigenen machen. Doch sei der Dichter immer selbständig ohne sich an Holzens Eigenart sklavisch zu binden.[2] "Wenn die ganze Theorie Holzens keinen weiteren Wert hätte, als das Nachdenken des Lesers zu erzwingen, sein gehör zu schärfen, seine ästhetischen Ansprüche zu verfeinern und zu steigern, dann hätte der Verfasser der Revolution der Lyrik sich um die Kunst grössere Verdienste erworben, als das ganze Heer seiner Kritiker".

[1] Herders Werke Stuttgart und Göttingen. 1866, B.3, S.55

[2] Dr. O. E. Lessing.
Pedagogische Monatshefte Jahg. IV, Juni 1903. S.306
Verlag: The Herold Co. Milwaukee, Wis.

Kapitel III.[1]

Die Gedichte die zu besonderer Untersuchung vorliegen, sind die "Phantasusgedichte". Hundert in der Anzahl aus den Jahren 1898 und 1899. Für diese Gedichte beansprucht ihr Verfasser überhaupt keine Vollkommenheit. Er ist zu viel Kunstrichter, sich das zu erlauben. Er versteht genau, was noch an ihnen fehlt. Er betrachtet sie nur als einen Versuch, worin er zeigen will, dass es eine Möglichkeit ist praktisch nach der neuen Technik zu dichten.[2] "Es handelt sich in den Phantasusgedichten, ebenso wie in den Papa Hamlet-Skizzen, nur um erste tastende Versuche".

Die verschiedenen Verse sind von ungleicher Länge. Einige sind sehr kurz, andere sehr lang. Dass kommt darauf an, dass eine jede Zeile, um Deutlichkeit nach aussen zu geben, und damit der Klang mit dem Inhalt eins wird, eine <u>bestimmte</u> Begriffsheit enthalten soll. Z.B.

Auf einem Stern mit silbernen Zacken
sitz ich und lach ich--ein kleines Kind.

Vögel und Blumen haben mich lieb,
blonde Engel spielen mit mir.
Unten grämt sich der Vater,
unten schluchzt die Mutter,
ich sitze und flechte mir einen kranz aus Himmelschlüsselchen.

[1] Diese Analyse ist nicht ganz vollständich weil es bis jetzt leider unmöglich gewesen ist jedes Phantasus-gedicht zu bekommen.

[2] O.E.Lessing
A.a.O. S.205; auch R.d.L. S.43

Leiber Vater! Liebe Mutter!

Weint nicht!

Seht:

hier wachsen Blumen,

Lämmer springen,

und an jedem blanken Zacken

hängt ein Zuckerherz!

Dies ist ein ganz gutes Beispiel. Bei genauer Beobachtung spürt man zwischen jeder Zeile einen unterschied in dem Begriffe. Jedoch, wenn nicht einen scharfen Unterschied, so doch eine feine Schattierung des Gedankeninhaltes.--Das aber nicht nur, sondern auch eine feine Abwechselung des Klanges oder des Rhythmus, je ncah dem Inhalt. Z.B. die ersten zwei Verse:

Auf einen Stern mit silbernen Zacken

sitz ich und lach ich--ein kleines Kind.

Jede dieser Zeilen enthält eine spezifische Begriffseinheit. Der Unterschied ist zwar kein abrupter, aber er ist doch zu spüren, und mit dem Wechsel des Begriffes verändert sich auch der Klang und der Rhythmus.

Bei diesem Vorgang, wo jeder Vers eine gewisse Einheit umfassen soll, findet der störende Gebrauch des sogenannten Enjambementes keinen Raum, weder im Wort noch im Rhythmus.

Von einer Abzählung der Zeilen jenach einem bestimmten Fussschema können wir bei Holzens Gedichten nicht reden. Jedoch soll man nicht meinen, dass Holz ganz regellos verfahren will. Im Gegentheil!--Alle Regeln, die mit dem physiologischen Karakter der deutschen Sprache verbunden sind, beobachtet er genau.

Holz besitzt ein ausserordentliches feines Ohr fur die Schönheit der Sprache. Das in Zusammenhang mit seinen gründlichen Studien der Literatur und Kunst, macht ihn zu einer Authori-

tät unter unseren Dichtern.

Die angeführten Zeilen könnten wir nun ohne Schwierigkeit nach dieser Art skandieren:

Auf einem Stern mit silbernen Zacken
sitz ich und lach ich--ein kleines Kind.
Vögel und Blumen haben mich lieb,
blonde Engel spielen mit mir.
Unten grämt sich der Vater,
unten schluchzt die Mutter--

ich sitze und flechte mir einen Kranz aus Himmelschlüsselchen u.s.w.

Das will nun aber der Verfasser nicht. Die verschiedene Silben innerhalb eines Wortes und die verschiedenen Worte innerhalb einer Zeile oder Gruppe haben ihren rein begrifflichen Wert, aber daneben auch einen phonetischen Wert, einen Tonwert.

Diesen Wert besitzt ein jedes Wort nicht im gleichen Grade. Das ist nach der physischen Art der menschlichen Sprache.

Demgemäss wechseln stärker und schwächer, betonte Worte und Wortheile miteinander in bunter Reihe, oder, wie man sagt: Hebung und Senkung. Dieses erkennt Arno Holz an. Somit dürfen wir auch in seinen Versen von Hebungen und Senkungen sprechen, auch von Schönheitsmitteln: Alliteration, Assonanz, u.s.w.

Den Standpunkt den er zu der Betonung oder Messung einnimmt, macht er in der Besprechung eines kleinen Gedichtchens klar:[1]

Vor meinem Fenster
singt ein Vogel
Still hör ich zu; mein Herz vergeht.
Er singt
Was ich als Kind besass
Und dann--vergessen.

[1] S.50.

Einer seiner Kritiker behauptet, dass mit diesem Gedichtchen ist Holz als Praktiker nicht zu seiner eigenen Theorie gelangt, sondern stände noch praktisch auf dem traditionellen Boden, und wollte die Zeilen ins folgende alte Versschema einschieben versuchen: ⏑– ⏑– ⏑– ⏑– ⏑– u.s.w; es als ein reinjambisches Gedicht anzusehen.

Darüber sagt nun der Verfasser- "Man brauche das Dingchen nur entsprechend anders zu schreiben, und es wäre ein vierzeiler. Gewiss! Und noch entsprechend anders, und es wäre ein zweizeiler. Und noch entsprechend anders, und es wäre ein einzeiler. Nur eben, ich schrieb es noch seinem Sinne nieder, indem ich an irgend eine Schablone nicht dachte, unter möglichster Beachtung aller Pausen, die ich nicht ohne Wert hielt, und siehe da, es wurde, um mit Herrn Bruns zu reden, ein sechszeiler: Es nach der Ueberlieferung in Kurz-Lang, Kurz-Lang zu zerhacken, wie Herr Bruns dies allem Auschein nach für überhaupt möglich hält, wäre die kompletteste Barbarei gewesen".

Holz würde diese Schreibweise anwenden:

Vor meinem Fenster
singt ein Vögel.
Still hör ich zu; mein Herz vergeht.
Er singt,
was ich als Kind besass
und dann—vergessen.

oder: 21131 3131 3213/13 13 211313 13--131

"Dass man im Uebrigen, falls man Gewicht darauf legt, die einzelnen Tonwerte differenzierter darstellen kann, ist selbst verständlich. Jedenfalls für meinen Z weck hier scheint mir die

obige Andeutung zu genügen."

In der Tat: das schablonenmässige Skandieren wollen wir doch ein für alle Mal ganz ausser Acht lassen, und die Gedichte von dem Standpunkte ihres wahren Karakters aus beurteilen.

Was über die Tonwerte bei der Untersuchung über Liliencron gesagt wurde, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Zögen wir jede kleine phonetische Differenz bei Worten oder Wortheilen in Betracht, würden wir uns in endlose phonetischen Schwierigkeiten verlieren. Wie es schon unsern sogenannten grossen Phonetikern häufig gegangen ist. Das hätte hier keinen Zweck. Holzens 3=Haupthebung; 2=Nebenhebung; 1=Senkung.

Hebungen.

Die Zahl der Hebungen in den verschiedenen Versen hält sich zwischen eins und neun. Von jeder Art folgen einige Beispiele.

Einhebige Verse:

müde.
selig,
schliesst
jubelnd
Immer
und singt
schweben.
sieh! u.a.m.

Zweihebige.

Ich bleibe stehen
Plötzlich ein Klang
Ich starre in die Wolken
Die erste Lerche

Ich beachte sie kaum
Von blauen Blumen
Schnaubt mein Hengst.
Lämmer springen
schilf im Haar
In millionen Schalen.

Dreihebige Verse:

Schwimmen auf allen Meeren
Lass ich Lämmer grasen.
Ein weites zitterndes Weiss
Von einem Kind das Mutter ruft
Ich bin der reichste Mann der Welt
Von ihren Wundern bebt mein Herz
Unten grämt sich der Vater
und an jedem blanken Zacken
weht ein Duft wie von Rosen.

Vierhebige.

Zwischen Gräben und grauen Hecken
Mitten in den weissem Horizont hinein
Schönes, grünes, weiches Gras.
Das mir die Augen langsam, ganz langsam
Wie die Sonne mir durchs Blut rinnt
Vögel und Blumen haben mich lieb
Sitzt ein blasses Weib und sing
Spielende Seeem, selige Wiesen
Singende Brunnen aus tiefstem Schmaragd
Wie zitterndes Silber blinkt das Meer.

Fünfhebige:

Den Rockkragen hoch, die Hände in den Taschen
Schlendre ich durch den frühen Märzmorgen,
Und sonnenlos wieder Himmel fühl ich mein Herz
In unsern Herzen geht der Mond auf
Ich küsse entzückt der Hausfrau die Hand
Entäusche einen älteren glattrazierten Herrn
Herr, mein Herr, du bist sehr herrlich
Auf tausend Inseln hängen meine purpurnen Gärten.

Sechshebige:

Goldene Villen glitzern durch meine Wälder in Japan
In himmelhohen Alpenseeen spiegeln sich meine Schlösser
Jetzt scheint die Sonne, der Himmel lacht, ich lebe
Wenn die Scherben zermürbt sind, und die Messer nicht mehr können
Durchs Dunkel neben mir, taste ich nach den roten Blumen.
Mit baumwollenen Handschuen und Wadenstrümpfen
Tauchen schlanke schleierlose Jungfrauen.

Siebenhebige:

Falbes, Gras, blinkende Lachen, und schwarzes Brachland
Zwischen roten Disteln im Abendschein weiden Ziegen
Wird mein Hirn, meine Leber, mein Blut, das ganze Matsch geronnen liegen.
Wenn hinter die hohen Spiegelmauern, über die Rosen ranken.

Achthebige:

Damit Ihr unter blühenden Bäumen lachen, jubelnd und singen könnt.

Neunhebige:

Durch schwarze, rauchende, tempeltrümmer eure gestürzten Götter schleifen.

Über neun Hebungen geht die Zahl nicht hinaus. Verse von acht und neun Hebungen kommen auch selten vor. Die übrigen Verse kommen so in der gleichen Anzahl vor. Darüber ist nun nicht viel zu sagen. Es stellt sich aber heraus, dass viele von Holzens Versen lang sind. Länger als wie wir sie bei Klopstocks, Goethes, Heines, Mörikes oder Liliencrons "freien Rhythmen" gefunden haben.

Einige Kritiker haben sich schon über Verse von grösserer Länge absprechend geäussert. Z.B. Paul Remer: "Mit dem Wesen der Akzeutverses in seiner weitgehenden rhythmischen Beweglichkeit verträgt sich jedenfalls keine grössere Hebungzahl" (als vier), "und, wenn neuerdings Dichter, wie übrigens auch schon Goethe, freie Rhythmen mit fünf oder gar sechs Hebungen gebildet haben, so ist das nicht nur unschön, sondern auch undeutsch." Worin besteht das "Unschöne", und warum ist das "undeutsch"? ! Dass eine Zeile mit einer höherer Hebungzahl als "vier" "umschön" und "undeutsch" ist, das müsste uns erst erklärt werden. Ist sie etwa undeutsch weil der gute Mönch, Otfried, keine solche Zeile zurückgelassen hat, oder weil irgend ein alter Barde im weit entlegenen Norwegen oder Island uns keine solche Zeile gegeben hat, oder warum ist sie "undeutsch"?

Nein, sie braucht weder "unschön" noch "undeutch" zu sein; sie kann beides schön und deutsch sein, und daneben, natürlich, auschaulich und sprachrichtig.

Holz ist selbständig genug kein Nahahmer zu sein, und wenn es mit seiner Auffassung des poetischen Inhaltes über einstimmt, schreibt er den Vers einfach nieder. Ob thausend Dichter oder keiner je einen ähnlichen Vers geschrieben hat bleibt ihm ganz gleichgultig.

Nun aber die andere Seite. An dem rein Förmlichen hat

Holz selber an seinen Gedichten noch viel zu vervollkommen. Er sagt: "Bei einer Komposition, die aus so vielen Farbenbrechungen zum ersten Male mit den Mitteln der Lyrik ein Weltbild versucht, kann unmöglich alles gleich auf den ersten Hieb sitzen, das kommt erst allmählich. Auswahl und Ordnung lasse ich daher ruhig für später."

Holzens acht-und neunhebige Verse könnten ebensogut in zwei vierhebige umgeschrieben werden, und an ihrem wesentlichen Karakter ginge dabei nichts verloren.

In der Form in der sie aber abgefasst sind, fühlt ihr Verfasser von seinem individuellen Standpunkte heraus, dass jeder Vers ein relativ genaues Bild von dem, --- von dem Dichter aufgefassten "stück Natur" wieder giebt; und zwar eine gewisse Begriffseinheit, worin Inhalt und Klang am engsten vereint sind.

Wir müssen ihm dabei im grossen und ganzen Recht geben. Es bleibt schliesslich eine Geschmacksache, aber, ehrlich untersucht, verstehen wir nicht was eigentlich an der Länge seiner Verse zu verändern wäre. Eine übermässig lange Zeile missfällt beim Lesen oft dem Gesicht, und macht einen ermüdenden Eindruck. Und es mag wohl geschehen, dass Holz, der noch auf der Mittagshöhe seines Lebens steht, und von dem wir noch Vollkommeneres erwarten, in dieser Hinsicht zu seiner Verse Vortheil eine Veränderung macht. Aber dass ein Vers, weil er mehr als vier Hebungen enthält unschön und undeutsch sei, das zu sagen, dafür ist kein Grund vorhanden.

Um von anderen nun nicht zu sprechen, ist es interessant uns in diesem Zusammenhang an Klopstock zu erinnern. [1] Goldbeck-

[1] S.18

Loewe macht darauf aufmerksam. In der ursprünglichen Form in der seine in "freien Versen" gedichteten Oden 1764 drucken liess, erscheinen sie in Gruppen von verschiedener Verzahl eingetheilt, und zwar in kurzen Zeilen.

In der Sammlung seiner Oden aber die er 1771 drucken liess, hat er diese "Gruppen" vielfach verändert. Das heisst, er hat kurze Verse in längere umgeschrieben,"und zwar nicht zu ihrem Vortheile." Goldbeck-Loewe giebt als Beispiel einige Strophen aus der Ode,[1] "Dem Allgegenwertigen" an.--Zwei Strophen mögen hier als Beispiel genügen:

Ursprüngliche Form:

I

Mit heilichem Schauer,
Fühl ich das Wehn,
Hier ist das Rauschen der Lüfte!
Er hiess sie weben und rauschen,
Der Ewige!
Wo sie wehen und rauschen,
Ist der Ewige.

II

Freu' dich deines Todes, O Leib!
In den Tiefen der Schöpfung,
In den Höhen der Schöpfung,
Werden deine Trümmer verwehn!
Auch dort, Verwester, Verstäubter,
Wird er sein der Ewige!

[1] Klop. "Sämmtliche Werke Leipzig 1856. Vierter Band S. 105. ff

Spätere Form:

Mit heiligem Schauer fühl' ich der Lüfte wehn,
Hör' ich ihr Rauschen: Es hiess sie wehn und rauschen
Der Ewige. Der Ewige
Ist, wo säuseln, und wo der Donnersturm die Ceder
stürzt.

II.

Freue dich deines Todes, O Leib! in den tiefender
Schöpfung,
In den Höhender Schöpfung, wird deine Trümmer ver-
weln;
Auch dort, Verwester, Verstäubter, wird er sein,
Der Ewige!

Goldbeck-Loewe bemerkt treffend: "Während in der ursprünglichen Form die Verse gleichmässiger gebaut sind und harmonisch klingen, zeigt die spätere Form ein sehr unregelmässiges aussehen, und ebenso verhält es sich mit dem inneren Bau. Der Rhythmus wird zuweilen gewaltsam unterbrochen."

Senkungen:

Die Senkungen sind einsilbig und mehrsilbig:

Einsilbige:

Schönes, grünes, weiches Gras
Sitzt ein blasses Weib, und singt
Fallt die Hand ihr übers Knie
Lieber Vater! Lieber Mutter
Hier wachsen Blumen u.a.m.

Zweisilbige

Vögel und Blumen haben mich lieb
Und sonnenlos wie den Himmel fühl ich mein Herz

Falbes Gras, blinkende Lachen und schwarzes Brachland
Nur die Luft und die Landschaft.
Unten grämt sich der Vater.
In weissen gewändern
Um dieses glühende, zuckende Fleisch.
Singende Brunnen aus tiefstem Smaragd. u.a.m.

Dreisilbige:

Im Hause wo die bunten Ampeln bremen
Enttäusche einen älteren, glattrasierten Herrn.
Ich reite wie aus Erz
Erwarten wir die Frühlingsnacht.
Mitten in den weissen Horizont hinein
Ich starre in die Wolken
Auf tausend Inselnhängen meine purpernen Gärten.

Viersilbige:

In himmelhohen Alpenseeen spiegeln sich meine Schlösser
Ich sitze und flechte mir einen Kranz aus Himmelsschlüsselchen.

Uber vier geht die Zahl der Senkung nicht hinaus.

Fehlen der Senkung.

Seine Wut schäumt auf, seine Ohn macht brüllt
Herr, mein Herr, Du bist sehr herrlich
Wie die Sonne mir durch Blut rinnt
Aus fernen Grund pfeift, horch ein Vogel
Über mein blühendes Grab bliessen Hirten
Kaum schlägt das Herz. u. a. m.
Tausend bunte Steinlampen flimmeren.

Auftakte.

Sie sind einsilbig und mehrsilbig.

Einsilbige:

Und plötzlich weiss ich: ich bin der ärmste Bettler.
Ein sanftes Rot erfüllt mich ganz
Und lässt sich von übermütigen Nympfen. u.a.m.

Zweisilbige:

An die Pforte des Paradieses klopfen.
Meine Lippen preisen Dich.
Die wie Silber und Gold schimmern,
Seine Wut schämnt auf, sein Ohnmacht brüllt
Eure goldenen Bälle tanzen
In dem runden, stinkenden Tümpel um sie
Wenn die Scherben zermürht sind und die Merser
nicht mehr können.

Dreisilbige:

Eine verklärte, selig gewordene Liebigbüchse
Ich bin der reichste Mann der Welt
Von ihren Wundern bebt mein Herz
Das mir die Augen langsam, ganz langsam
Auf einem Stern mit silbernen Zacken.

Rhythmuswechsel.

Holzens Gedichte zu untersuchen ohne dem interesannten Rhythmuswechsel nachzuspüren, wäre unmöglich. Es ist ja auch leicht erklärlich, dass Verse, die nach Holzens Theorie abgefasst sind, ihre rhythmische Bewegungen häufig wechseln lassen sollten. Das spürt man auch bei genauer Beobachtung. Der Rhythmus wechselt wahrnembar nicht nur von Vers zu Vers, sondern auch

innerhalb verschiedenen Zeilen und deren Theilen.

Obwohl der Verfasser gar nicht daran gedacht hat, seine Rhythmen unter ein bestimmtes Schema zu fassen, ist es doch für unseren Zweck nützlich und interrssant zu untersuchen, was in den Versen von Rhythmus zu finden sei: Genau jede rhythmische Bewegung zu erklären und darzustellen wäre nicht möglich. Das muss ein jeder Leser selber aus den Versen herausempfinden.

Nur eine verhältnismässig geringe Hinweisung kann hier gegeben werden, die jedoch nicht ohne ihren Wert ist. Bei der Untersuchung von Holzen Rhythmus sing psychologisch folgende Regel im Auge zu behalten.

1) Der Rhythmus will in keine überlieferte Form eingezwungen werden.

2) Er ist eins mit dem Inhalte, aus dem er fortwährend neu herausgeboren wird.

,3) Er gibt ein genaues Bild von dem was er zum Ausdruck bringt.

Beim Wirken des Rhythmus merken wir uns zu nächst den steigenden Rhythmus, und zwar von Vers zu Vers:

Ich bin der reichste Mann der Welt
In meinem grünen Steinwald
Die Sonne scheint
Ein Vogel singt,
Ein weites zitterndes Weiss
Vergiss! Vergiss!
Er singt ein Lied,
Das Lied von Glück
Von Glück,
Der ist ein blütender Rubin. u.a.m.

Fallen der Rhythmus:

Tausend bunte Steinlampen flimmern
Sitz ich im Allerheiligsten
Fallen zitternde Tupfen
Starren auf ein grünes Wasser.
Schwimmen auf allen Meeren
Zwischen Gräben und grauen Hecken. u.a.m.

Der Rhythmus wird oft innerhalb eines Verses unterbrochen. Wie finden Verse wo sich Z.B.

Steigend = fallender Rhythmus befindet:

Über mein blühendes Grab//bliesen Hirten
Aus fernem Grund//pfeift horch ein Vogel
Die dicken Priester//dürfen ruhig schnarchen
In himmelhohen Alpenseeen//spiegeln sich meine Schlösser
Mit meinem letzten//übrig gebliebenen Knöchelchen

u.a.m.

Fallend = Steigender Rhythmus.

Sieben Billionen Jahre//vor meiner Geburt
Sitz und lach ich//--ein kleines Kind;
Spielen dieselben schlanken Hände//auf demselben Ebenholzflügel
Jetzt scheint die Sonne//der Himmel lacht, ich lebe!

u.a.m.

Neben diesem ziemlich regelmässigen Rhythmuswechsel beobachtet man auch in Holzen Versen häufige Rhythmusveränderungen, die man kaum unter eine Definition bringen kann. Ja, der Rhythmus wechselt in so schneller Folge, dass man streng genommen

weder von fallendem, steigenden oder unterbrochenem Rhythmus sprechen kann. Es ist ein in leichten Schattierungen wechselndes Schweben von Vers zu Vers, von Verstheilen zu Verstheilen, bei dem man sich ohne Schwierigkeit in lebhaften Farben eine Vergegenwärtigung von dem dichterischen Vorbilde verschaffen kann.

Es bedarf zwar mehr dazu als eines flüchtigen Hinblickes ehe man das eigentlich Schöne in dieser Hinsicht an Holzens Gedichte geniessen kann. Das Schöne ist jedoch in reichem Masse zu finden für denjenigen der die Mühe nicht scheut nach den Edelsteinen zu suchen. Proben dafür sind in reicher Fülle vorhanden.

Eine Strophe mag hier genügen:

Roten Rosen
Winden sich um meine düstre Lanze.
Durch weisse Lilienwälder
Schnaubt mein Hengst.
Aus grünen Seeen,
Schilf im Haar,
tauchen schlanke, schleierlose Jungfrauen.
Ich reite wie aus Erz.
Immer,
dicht vor mir,
fliegt der Vogel Phönix
und singt. etc.

Wir haben hier ein aus einzeleindrücken logisch zusammengestelltes Kunstwerkchen. Es ist ein abgeschlossenes Stimmungsbild. Die ganze Situation entwickelt sich vor unseren Augen. Der Reiter ist wahrscheinlich ein Krieger, der auf seinem mutigen Hengst durch die üppige orientalische Landschaft hinfährt. Unsere ganze Geisteskraft ist schon bei der ersten Zeile in Spannung geraten. Unsere

Aufmerksamtseit wird sofort auf die Farbe belenkt.

Rote Rosen.

Die Sinnwirkung wird gesteigert durch die Alliteration der beiden R. Unser Interesse wird aber gesteigert. Wir wünschen weiter zu lesen, und die Entwickelung weiter zu verfolgen.

Im engen Zusammenhang mit den schönen Rosen hängt des Ritters Lanze, um die sich die rotten Rosen wie um einen Stengel winden. Der Kontrast zwischen der starren harten Kriegswaffe und der Lieblichkeit der Blumen sticht in heller Farbe ab. Aber das Bild ist noch nicht vollständig.

Durch weisse Lilienwälder
schnaubt mein Hengst.

Wieder eine gesteigerte Sinnwirkung durch die Alliteration der beiden W. Die Farben wechseln in ihrer Art mit einander ab.

Rot, düster, weiss! Die Lilienwälder sind weiss. Und mitten in dieser üppigen Fülle von Pflanzenluxus, in dieser zauberhaften Stille schnaubt der Kriegshengst immer vorwärts. Daneben ~~see~~ ist der stille grüne See mit seinen hellen ungeschleierten Gestalten. Aber auf dem Hengst sitzt der kühne Krieger, der sich von all dem Zauber in der Natur gar nicht betören lässt. Seine düstere Lanze mahnt ihn an sein Ziel. Und so reitet er unerschüttert wie Albrech Dürers gewaffneter Ritter es thut. Das Bild wird vervollständigt: Von den roten Rosen, von den lilienwäldern, von den schleierlosen Jungfrauen wird des Ritters Aufmerksamkeit und auch unsere auf den Wundervogel Phönix gelenkt. Noch eine gesteigerte Sinnwirkung durch die Alliteration von f, v, und ph.

Dieser Wundervogel, der alle hundert Jahre aus seiner eigenen Asche steigt, ein Symbol der Unsterblichkeit, fligt dicht

vor dem Ritter und singt ihm den Gesang von Mut, Hoffnung und Unsterblichkeit vor.

Hier haben wir ein Gedicht worin sich die Quintessenz von Holzens Naturalismus sehr klar enthüllt, nämlich: die möglichst konkrete und intensivste umpersönliche Darstellung einer Wirklichkeit oder eines Geschehenisses.

Alliteration.

Eine besondere Beobachtung verdient in Holzens Gedichten die Alliteration. In wenigen Stabreimdichtungen älteren oder neuerer Zeitlassen sich solche interesannte Beobachtungen machen wie in den Gedichten von Arno Holz.

Was über die Alliteration bei Liliencron geäussert wurde, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Nur ganz kurz: der eigentliche Zweck der Alliteration ist Verstärkung der Anschaulichkeit. Der Germanische Dichter müsste noch gefunden werden, der diesen Zweck besser erreicht hätte als Arno Holz. Es lässt sich nicht leugnen, dass in der altgermanischen Alliterationspoesie die Skalden und Dichter in der Anwendung der Alliteration viel Schönheit erreicht haben. Und offenbar liegt es in dem Geiste der germanischen Sprachen, dass die Alliteration stets als eins der technischen Mittel im Gebrauch bleibt, selbst innerhalb der Reimstrophe. Doch zeigt eine genaue Beobachtung dass die Vorzüge der Alliterationstechnik umsomehr zurücktreten je mehr die Stabreime gehäuft werden.

Schon im Heliand ist das zu beobachten. Ganz besonders aber bei neuzeitlichen Alliterationsdichtern. R. Wagner und W. Jordan, in ihrem ungestümen Jagen nach Alliteration, machen ge-

radezu von diesem Schönheitsmittel Missbrauch. Die Alliteration bei Holz beobachtet nicht die Regel der altgermanischen Alliterationspoesie in Bezug auf Zahl der Stäbe des Verses. Mit wenigen Ausnahmen finden wir nur bei ihm die einfache Alliteration wo zwei Stäbe in der Zeile mit einander reimen. Ehe wir Beispiele geben, wollen wir Holz selber über seine Auffassung von der Anwendung des Stabreimes reden lassen:[1] "Wo und wann habe ich schon gegen diese Hilfsmittelchen mir auch nur das bescheidenste Tintenspritzerchen erlaubt? Aus welchem Grundsatz von mir ergiebt sich, dass sie in Zukunft verschmäht werden müssen? Mir scheint vielmehr, grade sie wurzeln derartig in unserer Sprache, dass es diese Sprache einfach verhunzen hiesse, diesen Hilfsmittelchen, wo sie sich uns bieten, nun auf einmal aus dem Wege zu gehn. Nur freilich: wo sie sich uns bieten und zwar von selber bieten."

Konsonantische Alliteration.

Zweistäbige.

Zwischen Gräben und grauen Hecken
Tauchen schlanke schleierlose Jungfraun
Rote Rosen
Durch weisse Lilienwälder
Meine Krallen glimmen, meine Augen glühn
Mit Steinen, Brechstangen und Koteimern
Nirgends ein Laut. Noch nirgends Leben
Hier weht kein Hahn, kein Vogel fliegt
Uber die Welt hin ziehen die Wolken. u.a.m.

Dreistäbige

Fliegt der Vogel Phönix u.a.m.

[1] R.d.L.S.51

Viersträbige.

Unter wehenden Blumen blüht tausend Trost, u.a.m.

Assonanz.

Wie erstickes Weinen
klang unter den Weiden der Fluss.
Wie zitterndes Silber blinkt das Meer.

Chiasmus in der Assonanz:

Spiegelnde Seeen, selige Wiesen
singende Brunnen aus tiefstem Smaragd.
Und an jedem blanken Zacken
hängt ein Zuckerherz. u.a.m.

Schluss.

Aus der Untersuchung über dieses Thema hat es sich ergeben welche Richtung die Bestrebungen, die die deutsche Lyrik aus der Enge des antiken Versmasses befreien wollte, und für sie eine engere Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form bezielten, eingeschlagen und welches Ziel sie schliesslich erreicht haben.

Es hat sich herausgestellt, dass Klopstock und besonders Goethe unter dem Einflusse von Klopstock,Rousseau, Pindar und dem Volksliede sich von den strengen metrischen Messungsgesetzen frei zu machen suchte.

Heinrich Heine machte auch einen durchaus bewusten Versuch zu einem freien Rhythmus zu gelangen, und hat, wie Klopstock und Goethe, Gedichte nach seiner neuen Technik geschrieben: Die Nordseebilder.

Schliesslich gelang es Lillencron in wenigen von seinen

Gedichten wohl unbewust zu dem immanenten Rhythmus zu gelangen.

Ganz besonders hat es sich aber herausgestellt, dass Arno Holz diese Frage zu gründlicher Behandlung aufgenommen hat, mit dem Resultat, dass er die ganze traditionelle Auffassung von poetischer Technik und der Handhabung der Mittel der poetischen Kunst gänzlich zu reformieren versucht hat, und der Auffassung von Rhythmus und Inhalt, in der Lyrik neue Bedeutung zu geben.

Sind Holzens Bestrebungen berechtigt?

Die Antwort auf diese Frage hat sich hoffentlicht auf den vorhergehenden Seiten herausgestellt. Nur wenig soll hier hinzugefügt werden.

Wonach Goethe, Heine, Mörike und andere gesucht, das hat Holz gefunden und der deutschen Lyrik gegeben.

Die traditionellen Versformen entsprachen länger nicht den Forderungen, die unser kompliziertes Leben auf sie stellten und mussten deswegen anderen Formen Raum geben. Der neue Inhalt musste eine neue Form haben.

Den feinen Verästelungen und der manigfaltigen Nüanzen in unserem modernen Kulturleben konnten die alten Formen nicht mehr ihren vollen Ausdruck geben. Ihr Tagewerk war gethan und eine neue Technik nam ihre Stelle ein.

Es hat sich zuletz herausgestellt, dass Holz durchaus kein Nachahmer von Whitman ist, sondern dass er durch gründliche Erfassung der Prinzipien der Kunst, durch eigene Kraft zu seinen Resultaten gekommen ist.

Von Holz, der noch in seinem schönsten Mannesalter steht, erwarten wir noch seine höchste Leistung.

Für das was er der deutschen Lyrik schon gegeben hat, sind wir ihm aber Dank schuldig.

Vita.

Der Verfasser wurde im Kirchspiel Thorp, Provinz Dalsland, Schweden am 22 Sept. 1872 geboren.

Besuchte Upsala College Kenilworth, N.J. 1894-1897 und Bethany University Lindsborg, Kansas 1897-1901, wo er im Frühjahr 1901 den A. B. -grad erhielt. Diente 1900-01 als Hülfslehrer in Deutsch und Latein in Bethany University.

Verbrachte nachdem zwei Jahre in Deutschland, und studierte während dieser Zeit zwei Semester auf der königl. Friedrich Wilhelms Universität zu Berlin. Ertheilte daneben, während dieser Zeit, den Unterricht in der englischen und norwegischen Sprache in der Abendschule des Christlichen Vereins Junger Männer zu Berlin.---1903-4 wurde auf der Universität von Texas zugebracht. 1904-05 ein Semester auf der Universität von Kansas.

1904-06 als Superintendent der allgemeinen Schulen zu Herndon, Kansas tätig.--1906-07 Lehrer in Deutsch und Latein auf der Columbia Normal Academy, Columbia, Mo., und daneben Student auf der Universität von Missouri, Columbia, Mo.

1907-08 auf der Universität von Illinois. Mein Hauptfach ist deutsche Philologie und Literatur; erstes Nebenfach Altenglisch und Altnordisch; zweites Nebenfach Geschichte.

Der Verfasser steht in besonderer Dankbarkeitschuld zu Dr. O. E. Lessing, unter dessen Leitung diese Arbeit verfasst worden ist, für freundlichste Hülfe und Rat. Daneben zu den Herren Doktoren G. E. Karsten, D. K. Dodge, J. Wiehr und C. S. Ford.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 086856678